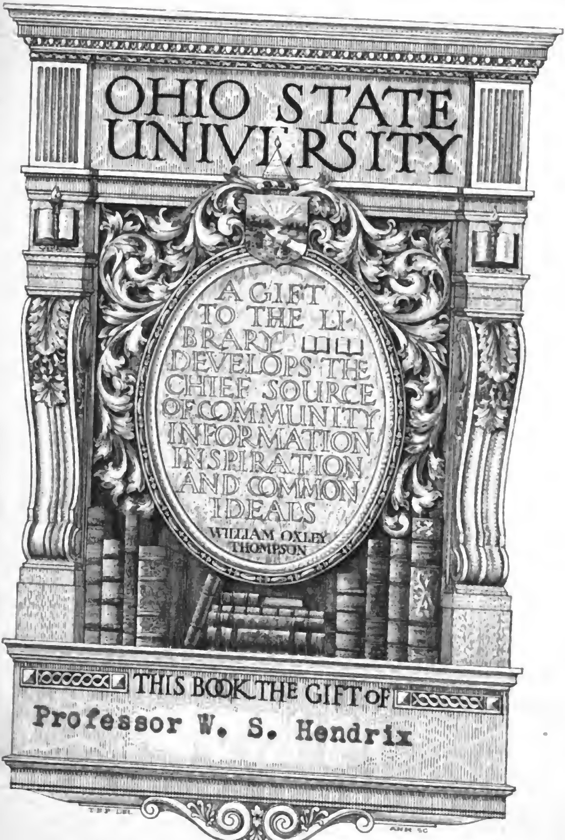
HISTORIA DE LA LITERATURA Y DEL ARTE DRAMÁTICO EN ESPAÑA

Adolf Friedrich von Schack


OHIO STATE UNIVERSITY
A GIFT TO THE LIBRARY DEVELOPS THE CHIEF SOURCE OF COMMUNITY INFORMATION INSPIRATION AND COMMON IDEALS
WILLIAM OXLEY THOMPSON
THIS BOOK THE GIFT OF
Professor W. S. Hendrix

COLECCIÓN

DE

ESCRITORES CASTELLANOS

CRÍTICOS

HISTORIA

DE

LA LITERATURA

Y DEL ARTE DRAMÁTICO

EN ESPAÑA

TIRADAS ESPECIALES

100	ejemplares	en papel de hilo, del	1 al 100.
25	»	en papel China, del	I al XXV.
25	»	en papel Japón, del	XXVI al L.



Adolf Friedrich Graf von Schack

COLECCIÓN DE ESCRITORES CASTELLANOS

HISTORIA
DE
LA LITERATURA
Y DEL ARTE DRAMÁTICO
EN ESPAÑA

POR
ADOLFO FEDERICO
CONDE DE SCHACK

traducida directamente del alemán al castellano

POR
EDUARDO DE MIER

TOMO I



MADRID
IMPRENTA Y FUNDICIÓN DE M. TELLO
Impresor de Cámara de S. M.
Isabel la Católica, 23
1885

CRÍTICOS.

AL SEÑOR

D. FELIPE GONZÁLEZ VALLARINO

A cuyo amor á su patria, y al mayor lustre de las letras españolas, se debió la publicación del primer tomo de esta obra en 1862; *y como leve, aunque cordial testimonio de admiración á tan raro ejemplo, y de que los títulos á la gratitud nunca prescriben, ni la memoria ha de olvidar jamás los beneficios recibidos, dedica esta nueva y completa edición de la misma obra, en* 1885, *su afectísimo y antiguo amigo*

EDUARDO DE MIER.

ADOLFO FEDERICO,

CONDE DE SCHACK.

ADOLFO Federico, conde de Schack, nació en Schwerin (Meclemburgo) el 2 de agosto de 1815, pasando los años de su niñez en Brüssewitz, posesión de campo situada no lejos de aquella ciudad. Nombrado su padre miembro de la Dieta del imperio, trasladó con él su residencia, todavía joven, á Francfort del Mein, cuyo gimnasio frecuentó. Aquí sintió los primeros estímulos para aficionarse al estudio de las lenguas; y á la vez que se consagraba á aprender el griego con pasión, y aprovechaba sus horas libres en conocer el italiano y el español, se servía además de la gramática y de la crestomatía de Wilkens para iniciarse en el idioma persa. También desde sus primeros años se despertó en él la inclinación á los via-

jes, visitando, cuando sólo contaba diez y ocho años, la península itálica. Estudió jurisprudencia en las universidades de Bonn, Heidelberg y Berlín, aunque con disgusto y sin otra mira que complacer á sus padres, más ocupado en el estudio de las lenguas y de las literaturas antiguas y modernas, así de Occidente como de Oriente, que en el de las leyes y sus fundamentos. Ya en esa época acariciaba la idea de trasladar la gran epopeya de Firdusi á la lengua alemana. Comprendiendo, sin embargo, que, para dominar el idioma persa, era necesario poseer á fondo el árabe, no menos difícil, dedicóse á aprender este último con ardor extraordinario. A la vez ponía todo su empeño en traducir también el sanscrito. Con estas tareas eruditas alternaba Schack sin descanso escribiendo versos. Sus constantes vigilias y aplicación alteraron un tanto su salud, no encontrando alivio de otro modo que haciendo largos viajes; así recorrió en 1835 toda la Italia, é intentó penetrar en España, después de visitar detenidamente los Pirineos, si bien no pudo lograrlo por impedírselo la guerra carlista.

Después de sufrir Schack los exámenes jurídicos necesarios para actuar como abogado, ejerció esta carrera en Prusia, en los tribunales de Berlín. En el año de 1839 tuvo la for-

tuna, ansiada por él con extremo, de renunciar al manejo de los autos, que tan odioso le era, y satisfacer sus deseos vehementes de recorrer el mundo. Encaminóse en seguida á Sicilia, dió la vuelta á esta isla magnífica, y ascendió á la cima del Etna, aunque era en el mes de marzo y toda la montaña, hasta sus faldas, estaba cubierta de nieve. Aguardábale aquí una aventura extraña. En Siracusa, y en compañía de varios ingleses, se había embarcado en un buque costero llamado *Speronara*, con rumbo á Malta; pero, durante una noche obscura y borrascosa, el miserable barquichuelo fué sumergido por un brik francés, nombrado *Les Deux Augustes*, hundiéndose en la mar á los pocos minutos. Schack y sus compañeros de viaje escaparon á duras penas con la vida; las olas se tragaron sus cofres y dinero, debiendo sólo á la circunstancia de llevar en un cinto ceñido á su cuerpo una carta de crédito, el disponer de medios suficientes para trasladarse desde Malta á la tan deseada Grecia. Según cuenta Goedeke en su biografía de Manuel Geibel, Schack, amigo de este último y de Ernesto Curtius, á quienes había tratado en Berlín antes de salir estos dos para Atenas, celebró con ellos un banquete de despedida, y brindaron á su pronto encuentro en la ciudad del Pireo; y en efecto, Schack tuvo la

suerte, al desembarcar en el Pireo, de ver á su amigo Curtius, y de visitar con él en seguida á su común amigo Geibel. Residió algunas semanas, inolvidables para él, en la ciudad del Ilyso; visitó luego parte de la Grecia septentrional, y se detuvo algún tiempo, durante la primavera, en el valle encantador del Eurotas.

Después de recorrer diversas islas griegas, desembarcó en Magnesia y en los campos de batalla de Troya, atravesó el Asia Menor hacia Brusa, ascendió al Olimpo de Bitynia, y contempló por vez primera á la suntuosa Byzancio. Desde aquí, con arreglo á un plan, no bien calculado, pasó á Egipto, y luego, bajo los rayos de un sol ardiente, visitó el Sinay y la peñascosa ciudad de Petra, de muy difícil acceso por lo escarpado de la costa. Después de visitar, dirigiéndose otra vez al Norte, á Jerusalén, Damasco y el Líbano, se embarcó en Beyrut, y después de un breve descanso en Syra y Malta, llegó al Peñón de Gibraltar.

A pesar de haber ya transcurrido un año desde su salida de Alemania, y terminado su licencia, no pudo resolverse á dar la vuelta á su patria sin invertir algunos meses en recorrer la España, principalmente á Granada, Sevilla y Madrid. Resultado de este primer viaje fué su poema *Lotario*, publicado mucho después, el cual, como dice en la dedicatoria

á Fernando Gregorovius, se escribió ya en una barca del Nilo, ya en lo alto del convento latino de Jerusalén, ya, en fin, en la soberbia alameda de Ronda, suspendida en el abismo. Posteriormente, sin embargo, reunió Schack importantes materiales de las bibliotecas españolas para su *Historia de la literatura y del arte dramático en España*, cuyo vasto plan trazó y revolvió con especial empeño durante largo tiempo. Al publicarse esta obra, algunos años más tarde, á costa de penosas investigaciones hechas en las bibliotecas de Londres, de París y de Viena, el autor obtuvo rica cosecha de aplausos, tanto en Alemania como en España.

A su regreso consiguió Schack un puesto oficial más adecuado á sus inclinaciones, entrando al servicio inmediato del Gran Duque de Meclemburgo, Federico Francisco II, y pasando en seguida, con el cargo de consejero de legación, al consejo de la Dieta de Francfort del Mein, cuyas funciones le dejaban tiempo bastante para consagrarse á sus estudios literarios. Los años transcurridos en esta ciudad, su segunda patria, fueron para él venturosos y fecundos en obras de su ingenio. Su vida fué, no obstante, agitada, habiendo residido algún tiempo en París, en donde tuvo la fortuna de tratar personalmente á varias celebridades literarias y artísticas, especialmente á Víctor

Hugo, al pintor Delacroix y al compositor Héctor Berlioz.

Así como en Francia conoció la corte de Luis Felipe, así también en otro largo viaje, en que acompañó al Gran Duque por elección de éste, conoció también casi todas las cortes alemanas é italianas, y en Constantinopla, personalmente, al Gran Sultán. En el año de 1848 abandonó la ciudad de Francfort por haber cesado en su cargo.

Había trabajado mientras tanto con el mayor celo en su imitación de Firdusi, ya casi concluída, puesto que, á pesar de su vida extraordinariamente activa, había logrado emplear algunas horas diarias en sus estudios favoritos. Había escrito al mismo tiempo innumerables composiciones poéticas; pero temía publicarlas, contentándose con escribirlas. Mientras duraron los desórdenes políticos de Alemania, después de estallar la revolución francesa de febrero, residió también Schack en Francfort para observar de cerca el desarrollo de los sucesos, cuyo teatro era su patria. Entonces comenzó su comedia, titulada *Der Kaiserbote*, acabada el año siguiente, con el propósito de satirizar á los gobiernos y á los diversos partidos, é inspirándose en el deseo de defender la unidad de Alemania bajo el cetro de los Hohenzollern. Constituído un poder central

provisional, á consecuencia de un acuerdo del Parlamento, el representante del imperio creyó conveniente entablar relaciones internacionales con las demás potencias de Europa, y nombrar embajadores para Londres, París, San Petersburgo, Roma y Atenas. El príncipe Chlodwig de Hohenlohe fué el encargado del imperio en estas dos últimas ciudades, como lo es ahora en la capital de Francia, ofreciéndosele á Schack el cargo de consejero de legación cerca de este mismo diplomático. Aunque sabía bien que esta embajada no daría resultados políticos importantes, aceptó, sin embargo, la oferta que se le hizo, comprendiendo que viajar con un Príncipe tan ilustrado, á quien acompañaba su amable esposa, le proporcionaría goces lícitos muy apetecibles y aprender muchas cosas interesantes. Entonces visitó al papa Pío IX en Gaeta, en donde se había refugiado después de estallar la revolución de Roma. Schack en esta ocasión besó varias veces la diestra del vicario de Jesucristo, cuya bondad, impresa en todos sus rasgos, hizo en él la impresión más favorable y duradera. El mismo pequeño castillo de Gaeta, que albergaba al Papa, sirvió de refugio al rey Fernando de Nápoles, al cual visitó también nuestro historiador; pero, así como Pío IX era para él la imagen de un patriarca

venerable, así también el monarca de Nápoles simbolizaba en su persona al tirano sombrío é intrigante. En esa reducida fortificación se reunían también todos los embajadores, acreditados en las Cortes de Italia, por cuya razón su residencia en este lugar proporcionó á nuestro poeta, llenándolo de alegría, conocer y tratar á dos españoles, distinguidos por sus méritos literarios, á saber: á Martínez de la Rosa y á D. Angel de Saavedra, duque de Rivas, embajador el primero en Roma y el segundo en Nápoles.

Pasando por Malta navegó entonces á Atenas, en donde la embajada del imperio fué saludada con entusiasmo por los alemanes allí residentes, considerándola como anuncio de la unidad tan deseada de su patria, siendo también recibida por el rey Otón con la mayor alegría. La amistad que unía á Schack con el embajador inglés Sir Edmundo Lyons, que puso un vapor inglés á disposición del príncipe de Hohenlohe, contribuyó poderosamente á amenizar una excursión muy agradable que hizo á la Tierra Santa y á Egipto. Desde Kaipha, en donde arribó el vapor, emprendieron los viajeros á caballo en compañía de la princesa de Hohenlohe, que demostró ser una amazona varonil, una expedición á Jerusalén, pasando por Nazaret y Naplus; después desde

Jaffa, en cuya rada insegura no pudo echar el áncora el vapor, volvieron hacia la montaña del Carmelo, en donde debían aguardar un tiempo más favorable á la navegación. Con un mar borrascoso llegaron, no obstante, á Egipto, cuyo virrey, no menos complaciente que lo había sido el embajador inglés, les proporcionó un vapor para viajar por el Nilo hasta las Cataratas. En Tebas, al pie del coloso de Mennon, iluminado también ahora por los rayos le la aurora, ocurrió á Schack el pensamiento de una breve epopeya titulada *Memnon*, escriiendo en seguida alguno de sus cantos, si bien lo terminó recientemente con distinta versificación. Schack, después de regresar á Italia, y mientras el príncipe de Hohenlohe se encamiaba á Alemania, residió algún tiempo en Nápoles, y después en Roma, convertida en república bajo la presidencia de Mazzini. Había ratado antes con alguna intimidad en Londres este famoso conspirador y revolucionario, in compartir sus ideas políticas, mereciendo ue él la mayor consideración, como era de esperar de un personaje tan instruído y de pensamientos tan elevados, por cuyo motivo se regocijó sobremanera al saludarlo otra vez en Roma y merecer de él tan cordial acogida. Hace poco visitó con satisfacción el notable monumento levantado en Génova al mismo.

Schack fué llamado de repente de Italia á Alemania para ocupar un asiento en Berlín en el consejo de administración del titulado *Drei-Königs-Bundniss* (alianza ó liga de los tres reyes). Propúsose, sin duda, Prusia, después de renunciar la dignidad imperial el rey Federico Guillermo IV, fundar un estado confederado alemán, excluyendo de él á Austria. Este período fué para nuestro poeta tan ocupado, que hubo de renunciar á sus trabajos literarios, y durante su permanencia en Berlín con tal motivo, fueron para él inolvidables por sus atractivos las horas en que disfrutó del trato y compañía de Alejandro de Humbold, que lo apreció siempre sobremanera, y de Luis Tieck. Por último, después de la muerte de su padre en el año de 1852, renunció al servicio del Estado, aprovechando la libertad conquistada en volver de nuevo á España, en donde vivió dos años enteros, en Madrid el invierno y en Granada el verano. En Madrid trató diariamente á Hartzenbusch, al duque de Rivas y á otros literatos y poetas notables; en Granada, en donde trabajó un día entero en la Alhambra, maduró el proyecto de escribir una obra acerca de la civilización de los árabes españoles, y en particular de su poesía, no bien conocida hasta ahora. Estuvo luego en Lisboa, con el propósito de encami-

narse á la América meridional y realizar uno de sus deseos más vehementes; visitó, pues, la isla de Madera y también las Canarias, subiendo al pico de Tenerife y abandonando, al fin, su propósito, porque su salud, ya delicada, no se prestaba á las exigencias de un viaje de esta especie.

Hallándose, después de una ausencia de dos años, solitario otra vez en su posesión de campo de Meclemburgo, le sorprendió una carta del rey Maximiliano II de Baviera, en que este monarca manifestaba el deseo de tenerlo á su lado. Schack, prefiriendo á todo su independencia, no aceptó, á la verdad, la envidiable posición que el Rey le ofrecía cerca de su persona, pero tampoco se opuso á presentarse á este soberano tan ilustrado en una excursión que hizo á Berchtesgaden, siendo recibido con el mayor agrado, y dando esto motivo á que Schack, durante algunos años, residiese en Munich en los meses de invierno. Mantuvo un trato personal íntimo con el rey Maximiliano, que lo animaba cariñosamente en sus trabajos. Dedicóse entonces con el mayor celo á escribir, libre ya de obstáculos exteriores que se lo prohibiesen. A sus *Stimmen vom Ganges*, colección de tradiciones indias, sacadas en su mayor parte de los Puranas, siguió la obra en dos tomos titulada *Poesía y arte de los árabes en*

España y Sicilia, y las *Estrofas de Omar Chifam*, del persa.

Resolvió entonces el poeta, que guardaba muchas obras poéticas inéditas, cuyo número se aumentaba cada día, ofrecerlas al público. A los *Poemas*, impresos en 1866, siguieron en breve intervalo de tiempo los *Episodios*, colección de narraciones en verso; las poesías épicas burlescas *Durch alle wetter* y *Ebenbürtig*, en parte recuerdos de viajes y del Lotario, escrito con anterioridad; la pequeña epopeya *Memnon;* las comedias políticas *Der Kaiserbote* y *Cancan*, reputadas por muchos como sus obras más importantes; *Noches orientales* ó la *Weltalter;* las tragedias los *Pisanos*, *Timandra*, *Atlantes*, *Eliodoro*, *Gastón*, *Emperador Balduino*, *Walpurga;* las dos colecciones de poesías líricas, *Cantos de año nuevo* y *Hojas de Loto*, y por último, los *Fragmentos diurnos* y *nocturnos*, serie de poesías cortas, en su mayor parte narrativas, de muy diverso argumento [1].

Volviendo ahora á la vida de nuestro Schack, añadiremos, que, después de la prematura y sensible muerte del Rey Maximiliano II, como

(1) Para conocer estas poesías, su argumento y su mérito, puede leer el curioso dos artículos dedicados á su exposición y crítica, que se publicaron en el *Tägliche Rundschau* de 26 de abril y 2 de agosto de 1885, firmado el primero por Ernesto Koppel, y el segundo por Federico Bodenstedt.

había cesado la única causa que lo retenía en Munich, residió ya en esta ciudad con menos persistencia, visitándola sólo en la primavera y en el otoño, y pasando el invierno en Italia y el verano en Meclemburgo. Lo que lo atraía principalmente á la capital de Baviera, era el cuidado y aumento de su galería de cuadros, cuyo origen y disposición ha trazado prolijamente por escrito. En la última mitad de su vida no renunció Schack á su costumbre de emprender largos viajes. En el año de 1865 acompañó al Gran Duque de Meclemburgo á España y Portugal. Entonces visitó al emperador Napoleón III en Biarritz, en su villa Eugenia, y á la reina Isabel en su residencia real de San Ildefonso. Otra expedición más importante hizo también el poeta en el año de 1872 á Oriente, con el Gran Duque de Meclemburgo. La navegación por el Nilo hasta Phile le impresionó más que antes, porque el gran egiptólogo Brugchs Pachá, que habitaba con él en el mismo camarote del vapor, le inició en los nuevos y maravillosos descubrimientos sobre la prodigiosa antigüedad de la civilización de Egipto. A caballo y durmiendo veintiocho noches bajo tiendas, atravesaron los viajeros la Palestina, una gran parte de Siria y el Líbano. Después pasaron á Atenas, en donde Schack visitó á los dos nuevos soberanos

en el mismo palacio, en donde antes lo recibieron el Rey Otón y su esposa. En Constantinopla también tuvo ocasión, como unos treinta años antes, de visitar la corte de los Osmanes.

Prescindiendo, pues, de estas expediciones hechas por nuestro poeta, movido por causas exteriores, casi hasta nuestros días, y obedeciendo á su natural afición, ha acometido otras casi anuales á Argel, á Suecia y Noruega, y otra vez á España, en el invierno de 1883 á 84. No obstante su vida activa y sus frecuentes viajes, ha aprovechado el tiempo, consagrándose á sus trabajos literarios, y así se explica que conserve todavía muchas composiciones poéticas inéditas, y muchos recuerdos y apuntes curiosos de su vida, que se propone publicar. Si bien hace cuatro años se lamentaba de *la helada frialdad y mortal indiferencia*, que mostraba la nación alemana á sus obras poéticas y literarias, hoy no tiene ya ni pretexto siquiera para quejarse. Todas sus poesías han logrado un éxito extraordinario, y se han hecho populares en todas las clases sociales, hasta el punto de agotarse su primera edición en el breve espacio de un año, preparándose ahora otra, considerablemente aumentada. Tampoco puede lamentarse Schack de que sus méritos no hayan sido conocidos y

premiados con honores y distinciones de toda clase. Así, el emperador de Alemania le concedió el título de conde en 1876, transmisible á sus herederos; las universidades de Leipzig y de Tübingen le nombraron doctor honorario; es también miembro honorario de la Academia Real de Ciencias de Baviera, de la Academia Real de Baviera y de la Imperial Austriaca de Bellas Artes, miembro de la Real Academia Española de la Lengua y de la de la Historia de Madrid, caballero de la Orden Real prusiana de San Juan; tiene la Gran Cruz de la Orden Real bávara de San Miguel; es miembro de la Orden de Maximiliano para premiar las ciencias y las artes, comendador de primera clase de la Orden del Gran Ducado de Meclemburgo de la Corona Wendische, oficial de primera clase de la Orden Real griega del Salvador, Gran Cruz honorífica de la Haus-Orden del Gran Ducado de Oldemburgo, comendador de primera clase de la Orden del Halcón Blanco del Gran Ducado de Weimar, caballero de la Orden Imperial austriaca de segunda clase de la Corona de Hierro, gran oficial de la Orden persa del Sol y del León, comendador de primera clase de la Orden española de Carlos III y Gran Cruz de la Orden de Isabel la Católica, estando además condecorado con la Imperial turca de Nischan-

Iftichar con brillantes, y siendo gran oficial de Medschidje, caballero de la Orden del Zähringer León del Gran Ducado de Baden, de la Ludwigs-Orden del Gran Ducado de Hesse y de la Legión de Honor francesa.

De los hechos indicados, que constituyen la historia ó biografía de nuestro autor, se desprenden lecciones importantes, útiles á la generalidad de los hombres y aún más á los españoles. Aparece de ellos que Schack, ávido desde su adolescencia de saber, de distinguirse y de servir á su país, comprendió que para la consecución de tan grandes fines, era de todo punto indispensable emplear los medios conducentes á su logro. De aquí, sin duda, el ardor extraordinario, con que se dedicó al estudio de las lenguas antiguas y modernas, aprendiendo el latín, griego, árabe, persa, sanscrito, francés, inglés, español é italiano. Sin embargo, para escribir una historia literaria, y más la de un pueblo como España, tan rico en estas obras de ingenio, era necesario además poseer otros muchos conocimientos, tanto estéticos como históricos y literarios. Tropezaba á la vez con la grave dificultad de allegar materiales adecuados á su propósito, conocerlos bien, ordenarlos y clasificarlos, valorar su mérito respectivo y formar de ellos juicios estético-críticos que exi-

gían profundos estudios previos, y sobre todo un buen gusto depurado por frecuentes observaciones y comparaciones con los modelos, que en cada género se han considerado hasta aquí como más perfectos. Es claro también que, al escribirse hoy una historia de cualquiera literatura especial, se piden á su autor requisitos poco comunes, y entre ellos una extensión de conocimientos, que demandan mucho tiempo y mucho trabajo, ya que siempre es conveniente hacer continuas excursiones en el campo de otras literaturas extrañas, para comparar y calificar las producciones similares y su valor relativo. Por último, es también indispensable trazarse un plan sensato y práctico, al cual han de sujetarse los estudios y trabajos que se hagan, empresa tanto más difícil cuanto más nueva. Mariana, bajo este aspecto, merece más aplausos que los demás escritores de nuestra nación, consagrados también á escribir la historia, puesto que el primero hubo de dar una forma á inmensos materiales desordenados, y los demás encontraron ya abierta la senda que, más ó menos limpia ó más ó menos alterada en su dirección primitiva, había de llevarles al lugar deseado.

Pues bien; todo esto, que parece exigir entre otras condiciones personales del historiador la de tener una edad madura, lo hizo Adolfo

Federico de Schack cuando contaba poco más de veinte años.

Las causas que le indujeron á acometer esta obra, fueron probablemente, además de las indicadas, la emulación despertada en él por sus contemporáneos, cuyas lecciones, trato y escritos hubieron de influir mucho en su ánimo. Desde el impulso dado á la crítica por Lessing, extendiendo sus horizontes y no contentándose ya con las reglas y los antiguos modelos, se había sentido en Alemania afición extraordinaria al estudio de las literaturas extranjeras, como lo prueban los muchos escritos de autores distinguidos de esta época, entre los cuales, por su relación especial con nuestra literatura, sobresale en primer término Augusto Guillermo Schlegel. Puede asegurarse que si éste no fué el único creador de la escuela romántica, fué por lo menos el que expuso y defendió sus principios con más talento, con más elocuencia y con mejor éxito. Las ideas estéticas de Schack son, pues, también románticas, y con ese criterio juzga las producciones de nuestros ingenios. Sin embargo, ni el romanticismo de Schlegel, ni el de Schack, es el absurdo y monstruoso que reinó después en Francia, y que pasó á nuestra España, esto es, una violación perpetua de todas las reglas del buen gusto, una monomanía continua de

romper todo freno y toda valla y traspasar todos los límites razonables, un *delirium tremens*, cuyo único fin es el culto á lo inverosímil, á lo extravagante y á lo patibulario. Este no es ni ha sido nunca el romanticismo de esos grandes maestros ni el de Alemania, porque pocas naciones, como Francia, disfrutan el singular privilegio de exagerarlo y desfigurarlo todo, como, por ejemplo, trocar la aversión razonable y sensata á los excesos y males del fanatismo religioso en odio y en persecución encarnizada al catolicismo y al cristianismo, las ventajas de una libertad política, prudente y juiciosa en una orgía eterna de desórdenes y de luchas de partido, y, en crítica literaria, la estimación y aprecio de las obras populares, aunque no clásicas, con la soberanía del desenfreno y del mal gusto.

Schack no es, por tanto, clásico como parece serlo Ticknor, y tiene sobre éste la ventaja de profesar á su asunto un amor mucho más vivo y entusiasta, cualidad que, aunque tenga sus inconvenientes bajo el aspecto rigorosamente crítico, no puede menos de agradar á los españoles. Ha contribuído eficazmente á difundir por el mundo la importancia y la fama de nuestros grandes dramáticos, y lo que es más meritorio, ha influído en nosotros para que reconozcamos y apreciemos su mé-

rito. Hay, pues, que agradecérselo, teniendo siempre en cuenta que, al escribir su libro, no se propuso ni pudo nunca proponerse decir la última palabra sobre la materia, ni apurar todas las investigaciones posibles sobre los autores y sus escritos, ni dejar un monumento que fuese de todos los tiempos, acerca de nuestra literatura dramática. Su objeto no fué otro que ilustrar esta parte importantísima de los conocimientos humanos, contribuir á la mayor extensión de la crítica estética, y en lo posible, influir también en el teatro de su patria, que se encuentra en un estado muy parecido al de las demás naciones de Europa. Tuvo juicio bastante para encerrar su trabajo en límites razonables, y para que con su lectura pudiera formarse una idea exacta de lo que ha sido nuestra literatura dramática. Trazó sus límites con prudencia y con discernimiento, ni dándoles una extensión desmesurada de difícil ó imposible ejecución y terminación, como Amador de los Rios, ni hacerlo tampoco estrecho, defectuoso é insuficiente; y la prueba de que esto es exacto, nos la suministra el hecho elocuente de que la obra de Schack es y será por mucho tiempo la única clásica y verdaderamente útil sobre nuestro teatro.

Como no es nuestro objeto enumerar todos los méritos de Schack, por no extendernos de-

masiado, poco diremos de sus poesías, notabilísimas en todos conceptos, que lo hacen uno de los primeros poetas de Alemania por la variedad de sus asuntos, por la novedad de los mismos, por la profundidad de sus pensamientos, por la nobleza y distinción de sus afectos, por la abundancia y belleza de sus imágenes y por su maestría incomparable en la versificación y en el manejo de la lengua. Ha enriquecido su literatura con la bellísima traducción libre ó imitación del *Firdusi*, poeta épico persa de un mérito extraordinario, y con imitaciones no menos hábiles y excelentes de la poesía griega, de la india y de la italiana. Distínguese como lírico por la nobleza y elevación de sus sentimientos, por su melancólica y constante tendencia á lo infinito y, como nuestro Selgas, por la delicadeza, siempre moral y tierna, de sus poesías, prenda, en verdad, tan apreciable como rara. Su frescura y lozanía son tan admirables como la flexibilidad de su talento. Como poeta narrativo no tiene superior en Alemania de los presentes ni de los pasados por el interés de los asuntos elegidos, por su fecundidad inagotable y por su maravilloso don para exponer. Notable novelista en verso, cómico hábil á lo Aristófanes y trágico de primer orden, es hoy la estrella poética de primera magnitud que

luce en el cielo de Alemania [1]. Aristócrata por su nacimiento, por sus riquezas y por su genio, se ha servido de sus ventajas para trabajar sin descanso en honrar á la humanidad entera y á su patria. ¡Lástima grande que tan preclaro ejemplo no tuviera imitadores en nuestra España!

EL TRADUCTOR.

MADRID 11 de septiembre de 1885.

(1) Véase la obra del Dr. F. W. Rogge, titulada *Eine literarische Skizze,* Berlín, 1883, Verlge von Otto Janke.

PRÓLOGO.

Largo tiempo hace que se nota la falta de una exposición completa del desarrollo de la poesía y del arte dramático en España, y en repetidas ocasiones se ha reparado en la laguna, que una omisión de esta especie deja en la historia general de la literatura. Si nuestro siglo, que se distingue por la multiplicidad de sus trabajos intelectuales, anhela conocer á fondo los tesoros del teatro más rico y brillante de Europa, este deseo subirá mucho de punto recordando el poderoso influjo, que ha ejercido por más de una centuria en los de las demás naciones. Muchos dramas muy célebres italianos, ingleses y especialmente franceses, son imitaciones totales ó parciales de otros españoles, bastando disipar la niebla, que envuelve al país en que nacieron tantas invenciones ingeniosas y eficaces resortes dramáticos, para lisonjearnos de

que arrojaremos también nueva y grata luz sobre las literaturas extrañas.

No existe obra alguna acerca de la historia del teatro español, que haga ni aun aproximadamente las veces que los apreciables trabajos de Collier, Riccoboni, Beauchams y los hermanos Parfait respecto del inglés, italiano y francés, y quien desee escribirla ha de renunciar, casi por entero, al auxilio que podrán ofrecerle libros útiles anteriores. El único que debemos mencionar ahora, por el esmero y la conciencia con que está escrito, es el titulado *Orígenes del teatro español de Moratín*, aunque advirtiendo que tan excelente obra abraza solo la infancia del drama español, prescindiendo por completo de su edad de oro. Sobre esta última, sin duda la más importante, casi se puede sostener que nada se ha escrito, ó por lo menos nada que exceda de los límites de un reducido compendio. Bouterweck, en su historia de la poesía y de la elocuencia, libro de mucho mérito, discurre sobre este punto con notable ligereza, disculpable, en verdad, atendiendo á los escasos materiales de que disponía. Lo que se lee en las lecciones de literatura dramática de Schlegel, relacionado con este asunto, casi no merece otro nombre que el de una ingeniosa y elocuente apoteosis de Calderón. Algo más explícito fué F. Sismondi en su

Literature du midi de l'Europe, aunque apenas haga otra cosa que exponer los argumentos de algunas comedias de Lope y Calderón, acompañados de reflexiones estético-críticas. Los demás libros, que tratan de la historia del teatro español, ó que prometen tratar de ella, según sus títulos, son los siguientes:

Poética de Martínez de la Rosa.—Este poema didáctico, en el cual se sustentan las doctrinas de Boileau, va ilustrado con notas generales relativas á la poesía española, y por tanto á la dramática. Muchas son ingeniosas y oportunas, como era de esperar de este erudito é instruído hombre de Estado, que, como pocos, conoce la literatura de su patria; pero se comprende fácilmente que nunca pudo ser su objeto profundizar esta materia. Casi todo cuanto dice Viardot en sus *Etudes sur l'Espagne* acerca del teatro español, es traducción de esta obra de Martínez de la Rosa.

Disertación sobre las comedias de España, de Blas Nasarre (como prólogo á la nueva edición de las comedias de Cervantes. Madrid, 1749). Es una diatriba galicista contra el drama nacional español, llena de pensamientos vulgares y de extravagancias literarias de mal gusto, no compensadas con noticia alguna interesante.

Origen, épocas y progresos del teatro español,

por Manuel García de Villanueva, Hugalde y Parra. Madrid, 1802.—Este libro, de tan pomposo título, escrito por un cómico, contiene en sus 226 primeras páginas indicaciones confusas acerca de casi todos los teatros del mundo (entre otros el japonés, chino, sueco, polaco, alemán y *prusiano*), y en sus últimas ciento algunas noticias ligeras sobre el drama español, tomadas de Blas Nasarre, de Luzán, Montiano y Luyando.

Tratado histórico sobre el origen y progresos de la comedia y del histrionismo en España, por Don Casiano Pellicer. Madrid, 1804.—Dos tomos en 12.°, que contienen útiles datos acerca de la historia externa de los teatros, de la escenografía española, especialmente de la de Madrid, y de los más célebres actores, aunque sin decir nada de la literatura dramática.

Lecciones de literatura dramática, por D. Alberto Lista. Madrid, 1839.—Sólo se ha publicado la primera parte, que trata de los orígenes del drama español, y casi no merece otro nombre que el de un compendio de la obra citada de Moratín.

Los escasos artículos biográficos é histórico-literarios, que se encuentran en el *Tesoro del teatro español de Ochoa*, y que, sea dicho de paso, están sacados en su mayor parte de la *Colección general de comedias escogidas* (Madrid,

1826-51), adolecen de muchos errores é inexactitudes de toda especie, de suerte que casi no ofrecen confianza alguna (1).

Si nadie ha intentado después escribir una historia crítica completa de la literatura y arte dramático en España, ha sido, sin duda, á causa de las dificultades inherentes á esta empresa. Quien la acometiera había de verse desde luego abandonado sin remedio á sus propios recursos desde la época á que alcanza el trabajo de Moratín; esto es, justamente en la más interesante del teatro español. Necesita allegar las indispensables noticias históricas y biográficas, venciendo grandes obstáculos y registrando muchos libros muy raros, compararlas y cotejarlas día y noche con otros datos diversos, y ordenarlas además cronológicamente. La inmensa riqueza del teatro español, de la cual se puede decir sin exageración que supera á la de todos los demás europeos

(1) Allá va una prueba: Ochoa fija en 1641 el nacimiento de Francisco de Rojas, cuando el primer volumen de la colección general de sus comedias apareció en 1640, y cuando Montalván, en su *Para todos* (Huesca, 1638), le nombra entre los célebres dramáticos. El yerro de Ochoa es tanto menos disculpable, cuanto que en dicho artículo apela al testimonio de Montalván, cuya muerte, ocurrida en 1639, debía serle conocida: lo peor es que ese mal compilado tesoro tiene cierta autoridad entre muchos, y que sus errores han pasado por esta causa á otros libros.

juntos, no podrá menos de embarazarlo infinito, y tanto más, cuanto que las obras en que se halla diseminada la literatura dramática española son en su generalidad muy raras hoy, y es necesario para leerlas y conocerlas suficientemente, visitar las bibliotecas públicas y privadas más importantes de Europa, y después de allanar este obstáculo, vencer el otro, ya indicado, consiguiente á tal superabundancia de materiales, esto es, el de ordenarlos con claridad y circunscribir la exposición de lo más interesante en un espacio determinado.

He aquí la razón de que este primer ensayo de una historia del teatro español, desde los tiempos más remotos hasta nuestros días, tenga derecho á una crítica indulgente. Cuando resolví llenar este importante vacío en la historia de la literatura, no desconocí las graves dificultades que se oponían á mi proyecto, ni acaricié la necia ilusión de vencerlas con mis débiles fuerzas. Excitábame, sin embargo, á emprender tal trabajo la afición que le tenía, y un concurso feliz de circunstancias me favoreció también para realizarlo tan concienzudamente como deseaba. Dedicado con amor desde mis juveniles años al estudio de la poesía castellana, he leído las obras de todos los dramáticos españoles de alguna importancia, y el número de comedias que he adquirido

con dicho objeto, asciende á muchos millares. En mis diversos viajes he podido visitar las bibliotecas nacionales y extranjeras más ricas en obras de esta especie; he tenido ocasión de llenar las lagunas que no habían podido colmar mis lecturas; he reconocido ciertas fuentes de la historia del teatro español, ignoradas por completo hasta ahora y no poco curiosas, y por último, merced á mi residencia en España, me he familiarizado con su literatura dramática y arte teatral moderno. Si no logro el objeto que me he propuesto, no consistirá, sin duda, por falta de materiales adecuados.

Para escribir la historia del teatro español en sus albores, disponía, como he dicho, de los importantísimos orígenes de Moratín. No obstante, por grande que sea el mérito de este libro, tan sólido como instructivo, no es posible desconocer los muchos defectos que lo deslustran. Moratín se limita de ordinario á dar un catálogo de los dramas españoles más antiguos, y á indicar á veces sus argumentos; pero no imprime á estos materiales una forma histórica, ni sus juicios críticos merecen otra calificación que la de decisiones arbitrarias, hijas del absurdo clasicismo francés. No es extraño, pues, que en el primer libro de esta obra me haya esforzado en enmendar sus yerros. Sin embargo, además de utilizar los da-

tos de que él dispuso, he sido bastante afortunado para examinar muchos nuevos, y basta recorrer ligeramente el primero y segundo tomo de esta historia para convencerse de la ventaja que por su contenido lleva á *Los orígenes* (1). Parecióme indispensable tratar primeramente del origen del teatro en la Europa moderna para ilustrar de este modo el del español, y creo haber probado así, antes que otros, que el germen del drama religioso, cuya aparición se fija de ordinario en la Edad media, se halla en los ritos litúrgicos de la Iglesia primitiva; y estudiando después el período de los misterios y moralidades, hago sólo una sucinta exposición de las últimas y más importantes investigaciones acerca de este punto.

(1) Parécenos oportuno añadir aquí, que Moratín, creyendo acaso que es preferible para escribir una historia útil y verdadera ilustrar poco á poco sus principales períodos, publicando monografías extensas, esmeradas é interesantes, que facilitasen después á historiadores universales su trabajo, se limitó á investigar los orígenes del teatro español, dejando al cuidado de escritores posteriores la continuación de tan patriótica empresa, cuya primera y más difícil parte realizó con tanta gloria suya. ¡Lástima grande que diera á sus orígenes la forma de un simple discurso, y que su estilo conciso y nervioso en demasía, no ofrezca al lector aclaraciones y ampliaciones más latas y ordenadas, no obstante la selecta erudición y recto juicio que después resplandece en sus notas! —(*N. del T.*)

Para escribir la Historia de la Literatura y Arte dramático en España, en su época más floreciente, se presentaba á mi vista un campo casi no hollado hasta ahora. Aun para dar á conocer los más célebres dramáticos de este período se ha hecho muy poco, y apenas se mencionan desde el siglo xvii los nombres de muchos poetas que vivieron en él; cuando hay datos sobre su vida y escritos, sólo se hallan en los repertorios bibliográficos más ricos, y con frecuencia en libros en que menos pudiera pensarse, confundidos con otras muchísimas noticias, á cuyo lado, y sólo casualmente, se conservan; y sus mismas obras, cubiertas con el polvo de dos siglos, se encuentran diseminadas en las diversas bibliotecas europeas. Y si los fundamentos de la historia literaria del drama español sólo son accesibles al estudioso después de pasar muchos trabajos y de recorrer un verdadero laberinto, ¿qué sucederá cuando se intente ordenar este caos de materiales acumulados, no sólo cronológicamente, sino de manera que se les dé animación y vida, y puedan servir para escribir con claridad la historia completa de la literatura dramática de este período? Recuérdense tan sólo las investigaciones que han de hacerse sobre la disposición de los teatros, sobre las diversas especies de composiciones dramáticas, etc., relati-

vas á tiempos remotos, que ofrecen tantas dudas y dificultades, sobre las cuales nada ó muy poco se ha dicho, y eso á la ligera, para convencerse con este ejemplo de la necesidad de mirar con la debida indulgencia los lunares del presente trabajo.

Por lo que hace al plan he cuidado de determinar el objeto que sirve de base á esta obra con la claridad necesaria, sin omitir diligencia, presentándolo bajo sus diversos aspectos, y sin olvidar las consideraciones estético-críticas que han de constituir su fondo; no he perdido tampoco de vista la parte filológica ó bibliográfica, que no merece despreciarse, y al mismo tiempo que expongo los argumentos de las obras más notables, no excluyo los juicios críticos de los escritores españoles acerca de las producciones dramáticas de su época, para dar de esta manera una idea exacta de la estética y del gusto literario de tan diversos periodos; y por último, además de la historia interna del drama, haremos la externa del teatro y del arte mímico, en cuanto tienen relación con nuestro propósito y pueden servir para ilustrarlo. Al indicar los argumentos de los dramas, de los cuales no era dado prescindir, corremos el riesgo de no guardar el justo medio entre la nimia prolijidad y la extremada concisión, puesto que la indecible riqueza de la literatura

dramática española impide por una parte extenderse demasiado en el análisis de cada composición, y por la otra se tropieza con la dificultad de ser demasiado áridos ó desagradablemente compendiosos, defectos ambos censurables.

No era posible hablar con igual extensión de todos los poetas; sino, al contrario, atender á la importancia de cada uno y mirarla como norma á que atenerse; sólo á los de más méritos, ó á los notables, bajo cualquier aspecto, consagro artículos especiales y circunstanciados, limitándome, en cuanto á los que lo son menos, á dar breves noticias, y sólo á mencionar sus nombres, si carecen de valor literario, y esto para no faltar al vasto plan que me había trazado, el más conveniente en mi concepto. Con arreglo á este principio he calculado la relación que deben guardar las partes con el todo, y de aquí que el período más brillante del teatro español ocupe mucho espacio, y que sólo aparezca una sumaria reseña de la historia de su decadencia.

En la crítica he procurado ser concreto é imparcial. Lo mismo confieso y repruebo los defectos de los dramáticos españoles, que celebro sin tasa su extraordinario ingenio. Muchas veces me veo obligado á combatir los absurdos de aquéllos que intentan imponer á la

poesía un fin que está fuera de ella, y buscan en sus creaciones algo distinto de lo que es. Podría parecer superfluo sostener una polémica contra el sistema crítico, que parece haber sucumbido para siempre con el pasado siglo; pero téngase en cuenta, que, si por una parte han ofendido gravemente á los dramáticos españoles los falsos juicios que inspiraron, hasta el punto de ser indispensable responder á tales provocaciones; por otra sabemos muy bien, recordando muchas obras recientes, que los antiguos errores aún no han sido extirpados por completo, y que, cambiando de forma, aspiran á dominar de nuevo. Lo mismo da que se señale á la poesía una tendencia moral que otra cualquiera directa, y quienes modernamente recomiendan tales doctrinas, miran esta cuestión bajo el mismo punto de vista que la miraron antes Boileau y Gottsched [1].

[1] J. Cristóbal Gottsched, natural de un pueblo inmediato á Koenigsberg (Prusia), enseñó literatura en Leipzig en la primera mitad del pasado siglo. Laborioso, paciente y muy erudito, proponía como modelos únicos, dignos de imitación, las obras clásicas de la antigüedad y de los franceses, insistiendo en la necesidad de escribir con claridad, pureza, elegancia y corrección; sostuvo con Bodmer largos años continuas y acres polémicas literarias, porque este decidido partidario de Milton y Shakespeare miraba la crítica de Gottsched como pobre, dañosa y estrecha, creyendo que la imaginación del poeta debía campear más libremente, dando la preferencia

Aunque mi fin inmediato fuese escribir una historia literaria, me propuse también otros desde un principio. Deseaba probar, concretándome á una época de las más notables y menos atendidas hasta ahora, que la poesía verdaderamente grande y original sólo da frutos sabrosos arraigándose en el suelo de la nacionalidad; que el drama especialmente, así en su espíritu, como en su forma, se ajusta, considerado en su desenvolvimiento histórico, al carácter del pueblo que lo crea; y por último, que todo teatro nacional necesita para

al fondo de sus obras sin cuidarse de su forma. Los sectarios de Gottsched se denominaron gottschedianos ó leipzigianos, y los de Bodmer, bodmerianos ó suizos. Gottsched, como poeta, es frío, sin nervio, sentimiento, ingenio ni imaginación, aunque castizo siempre y correcto en su lenguaje. Escribió *odas*, *epístolas*, *elegías y tragedias*, y en prosa un ensayo de arte poético y un tratado de elocuencia académica, en los cuales tuvo la singular modestia de insertar ejemplos en verso y prosa sacados de sus obras, y además otros libros de filosofía y bellas artes. Su esposa, la señora Kulmus, es tan célebre como él, porque escribió también en prosa y verso, y porque sabía griego, latín, inglés y francés. Quien desee conocer mejor la influencia de Gottsched en la literatura alemana, puede consultar el *Handbuch der Geschichte der poetischen National-Literatur der Deutschen* de *Gervinus*, págs. 200 y siguientes, 236 y 37; *la Geschichte der Deutschen National-Literatur* de A. L. C. *Vilmar* I. 256, II, 68, 69 y siguientes, 94 y 126, el *Lehrbuch der deutschen Literatur* de *Friedrich Rossell* II, 259 y 60, ó la *Histoire de la Literature allemande de M. Em. Lefranc*, págs. 80 y siguientes.—*(N. del T.)*

florecer que su germen brote de lo más íntimo del país que lo produce, y que crezca sin separarse de las tradiciones poéticas populares y de su propia historia. Mucho tiempo hace que se ha reconocido esta verdad, aunque limitándose de ordinario á sostenerla en abstracto, y sin descender á ejemplos aislados, cuando no hay teatro alguno moderno tan á propósito para demostrarla como el español (aunque pueda servir también el inglés para el mismo objeto), y cuando prueban negativamente esta aserción los teatros francés é italiano, mostrándonos la completa decadencia de la poesía, efecto del desprecio con que se miraron los elementos artísticos nacionales. La importancia de esta verdad debe ser estimada por los alemanes muy especialmente. Tan rico es nuestro tesoro en tradiciones poéticas, como el de cualquier otro pueblo; inmediatamente después de aquel gran ciclo poético, que comprende á los Nibelungen y al Heldenbuche [1], que tanto nos enorgullecen por considerarlas obras verdaderamente nacionales, vienen las sublimes fábulas del empe-

(1) *Heldenbuche* ó *Libro de los héroes*, publicado hacia la mitad del siglo XV, por Gaspard de Roen, en donde se compilan muchas canciones heróicas alemanas, aunque casi todas considerablemente alteradas.—*(N. del T.)*

rador Carlomagno, del Santo Graal y de la Tabla Redonda, tantas otras que han vivido identificadas con nuestro pueblo, y hasta muchas tradiciones interesantes que han estimulado el estro poético español, conocidas también de nuestros antepasados; por último, también la historia alemana ofrece al dramático los más ricos y poéticos materiales. Pero si preguntamos qué especie de superioridad ha dado al teatro alemán este tesoro inagotable de elementos poéticos, no dejará de ser aflictiva la respuesta. Hemos perdido nuestro vigor corriendo desalados en todos sentidos, confundiendo en la escena las creaciones más heterogéneas, ya imitando este modelo, ya el otro; celosos particularmente de agotar las heces de la literatura dramática extranjera, poseemos dramas clásicos y románticos, piezas patibularias que conmueven los nervios, ensayos declamatorios llenos de sentencias filosóficas para los estudiantes más aprovechados; lamentaciones familiares sentimentales, cuyo solo fin es hacer derramar lágrimas y anécdotas dialogadas que se denominan comedias; hemos trasplantado á nuestro teatro el fastidio clásico, la insensatez romántica y *los vaudevilles* franceses; hemos creído rivalizar con los ingleses imitando la parte angulosa y las excrecencias de sus dramas, y con

los españoles parodiando sus formas y sus extravíos místicos; y, á pesar de esto, pocas veces hemos logrado hasta ahora dar vida á un drama propio, habiendo sido hasta aquí contadas las tentativas dirigidas á apropiar al teatro las tradiciones populares é históricas, de las cuales, y en último resultado, no ha brotado una poesía dramática duradera. La perspectiva que ofrece lo porvenir, no es, en verdad, nada risueña; aquel mundo fabuloso lleno de belleza ha caído poco á poco en olvido, borrándose de la memoria del pueblo, y los esfuerzos que se hagan para infundirle aliento tendrán ó no favorable éxito, mientras es cierto que si alguna vez hemos de tener una literatura dramática original y rica; si alguna vez hemos de poseer un teatro, que no sirva sólo de entretenimiento y pasatiempo á los ociosos, sino que merezca el nombre de nacional, ha de lograrse merced á los esfuerzos de poetas, que, renunciando á toda imitación extranjera, sigan únicamente su particular inspiración, apropiándose sin rebozo el copioso caudal de nuestras tradiciones populares, é identificándose por completo con ellas, porque viven en la fantasía, en los corazones y en los labios del pueblo.

Si, pues, este libro puede contribuir á divulgar tales ideas y á excitar el deseo de crear

entre nosotros un drama nacional, habré logrado la más grata recompensa á mi trabajo.

A los españoles podrá servir este ensayo de una historia de su literatura dramática (dado el caso de que sea tan afortunado, que se abra camino hasta ellos) para recordarles vivamente el período de su grandeza y originalidad literaria, y á exhortarlos quizás, en medio del tumulto de sus luchas actuales de partido, á no olvidarse de aquellos grandes hombres que llenaron de orgullo á sus abuelos, y cuya memoria debe ser entre ellos sempiterna, si no quieren despreciarse á sí mismos. Sólo un débil reflejo de su pasada importancia política queda todavía á la patria del Cid y de Gonzalo de Córdoba; los nietos de estos héroes, que un día conquistaron el mundo, reuniendo sus esfuerzos, hácense hoy la guerra en combates fratricidas; las minas del lejano Eldorado que pusieron sus tesoros á los pies de aquellos monarcas, en cuyos dominios jamás se ocultaba el sol, se han agotado ya, y el Guadalquivir se desliza hoy tristemente al pie de la torre del Oro, cuando en otro tiempo lo llenaban flotas cargadas de piedras preciosas, al paso que los tesoros del ingenio que inmortalizaron á Cervantes, Calderon y Lope de Vega, viven y vivirán siempre mientras la cultura y la ad-

miración á las grandes creaciones del espíritu duren entre los hombres.

Además, si este trabajo prolijo, que ofrezco al público, contribuye tan sólo á despertar de nuevo la afición á la poesía española, aletargada hace largo tiempo, y á facilitar su más exacto conocimiento, será para mí, sin duda, una satisfacción y una recompensa. Decía Bouterwek (1) en su prólogo, que no estimaría vano el tiempo invertido en escribir su obra histórica, si lograba con ella infundir nueva vida en el espíritu alemán, comunicándole el bello colorido del mediodía, y por un motivo análogo no debo callar tampoco, que otras esperanzas y otros deseos me han estimulado á acometer esta empresa, sosteniéndome para perseverar gozoso en su difícil cumplimiento. Estas esperanzas se reducían, en suma, á ejercer con mis escritos alguna influencia, aunque indirecta, en la regeneración del teatro alemán, poniendo al alcance de mis compatriotas el conocimiento de la literatura dramática española. Las obras histórico-literarias, por su índole especial, no penetran inmediatamente en la vida y en las creaciones de la poesía, pero sí pueden trazar nuevos derroteros á las faculta-

(1) V. á Ticknor, History of Spanish Literature, página 31, t. I. London, 1863.—(*N. del T.*)

des poéticas, para que sus trabajos tengan éxito, dilatar sus horizontes y enriquecerlas con nuevas ideas. Esta obra mía expone suficientemente las grandes lecciones que resultan de la historia del teatro español en su florecimiento y decadencia; cuál es el drama popular; de qué manera se utilizan todos los elementos nacionales, condensándose en su seno los intereses más elevados y sacrosantos, y cómo lo que existe por sí mismo y lo creado bajo el imperio de estas condiciones nacionales, así en su fondo como en su forma, ha de constituir su razón de ser y su cimiento. Y, al comprenderlo así, ni se condena la enseñanza que pueden ofrecernos las literaturas extranjeras, ni tampoco la libre y espontánea apropiación de lo extraño. Al estudio de Shakespeare debemos casi todo lo más valioso que ha producido la musa dramática alemana, y el conocimiento más profundo de los españoles podría sugerirnos también, por igual motivo, inspiraciones más fecundas, y acaso dar principio á una nueva era del teatro alemán. Si, atendida la estrechísima esfera en que se mueve nuestra poesía dramática, fuera en alto grado meritorio infundirle nuevas ideas y proporcionarle nuevos materiales, ¿qué escena, como la española, podrá ofrecerle tan inagotable mina de invenciones y motivos dramáticos? Calderón, Lope

y los demás poetas de su época merecen además ser estudiados más preferentemente, y por otras causas, por el influjo que pueden ejercer en el arte para modelar la forma dramática, y por el íntimo enlace, en sus obras, de los efectos escénicos con la fuerza poética. Verdad es que el teatro alemán ha intentado antes cobrar nuevos bríos acudiendo á las obras dramáticas españolas, y que se ha de confesar que su cosecha, en este sentido, ha sido deplorable; pero lo sería más si ese solo ensayo, cuyo mal éxito es imputable á quienes lo hicieron, nos alejase para siempre de renovarlos.

¿Cómo se ha imitado hasta ahora á los españoles? En vez de asimilarse lo esencial y lo eterno de sus trabajos, nos hemos contentado con su forma puramente externa, copiándola, ó más bien parodiándola, con torpeza incomparable. En efecto, ¿qué tienen de común los dramas alemanes, al estilo español como se llaman, no ya con Calderón, sino con las peores traducciones de sus comedias, sino las diversas rimas y asonancias alternadas, que sólo manifiestan lo prolijo y penoso de la empresa, y cuyos únicos títulos poéticos no son otros, en resumen, que la demostración de que la parte métrica es la sola importante, sin tener presente que se ha hecho caso omiso de la aspereza é inflexibilidad del idioma, que se

obligaba á la fuerza á prestarse á tan insólitas exigencias? En cuanto á su fondo, nada hay más diverso; en vez de la animación y de la pasmosa claridad de los españoles para exponer las cosas más misteriosas é intrincadas, encontramos en sus imitadores alemanes una obscura confusión de alambicados afectos, una mogigatería afeminada y repugnante; en vez de una forma dramática artística y singularmente perfecta, una carencia tan completa de todo linaje de composición, que casi nos creemos retrotraídos á los primeros orígenes del teatro. Si se examinan los dramas de esos poetas del azar, que imaginaban imitar á Calderón, se nota en ellos la forma española extrañamente destrozada, y en vez de los romances y redondillas, rigurosamente simétricas, armoniosas y llenas de gracia, tropezamos con semitroqueos abundantes en hiatos, que nos desagradan, en los cuales, tan pronto aparece una rima como desaparece por completo; en vez de ese lujo de imágenes, flores naturales del talento poético, frases baladíes y sin sentido, tan parecidas á aquéllas como lo es una caja de música á una sinfonía de Beethoven: y esto pasando por alto lo mucho que pudiera decirse del fondo y de la tendencia de estas producciones manuales.

Sería ofender á un maestro alemán, tan res-

petado como eminente, según dice el mismo autor á quien aludimos, comparar los grandiosos cuadros dramáticos, trazados por él, é inspirados por su conocimiento y por sus elevadas y seductoras ideas de la poesía española, con las miserables producciones, á que nos referimos; pero es de deplorar que el poeta se pierda, por decirlo así, en un horizonte sin límites, y que por esto mismo anule deliberadamente el resultado que, en otro caso, ganara el teatro con sus obras.

El drama español debiera ser la escuela de nuestros jóvenes estudiosos, é influiría ventajosamente, sin duda, comunicando nueva vida á nuestra escena, si se aprovechase el carácter que tanto lo distingue, y del cual se ha hecho caso omiso hasta ahora, que es el relativo al íntimo enlace que ofrece del espíritu poético con la concentración del asunto, prenda tan indispensable para lograr buen éxito en las tablas. La forma métrica de las obras poéticas es diversa en los varios pueblos, con arreglo á la índole de su idioma; no así la vida dramática y el fondo poético, iguales entre los griegos como entre los ingleses, entre los españoles como entre los alemanes, y debiendo advertirse que, cuando no existe esa compenetración recíproca, no hay que hablar tampoco de verdadero drama; un poema dramá-

tico que no puede representarse, es como una partitura que no puede tocarse, y una obra dramática que describe sólo hechos comunes y ordinarios, con secos contornos, sin ennoblecer el asunto con la inspiración ideal y el colorido poético, deshonra tanto á la escena, como los volatineros y perros sabios.

Los ingleses han sido siempre para nosotros, hasta ahora, en particular respecto á tragedia y á drama histórico, la única estrella que nos ha servido de guía (aunque también en esta parte podríamos aprender muchísimo de este otro pueblo meridional); pero nos convendría hacer también lo mismo con los españoles, y tomarlos por modelo, si hemos de poseer alguna vez comedias de ese carácter más elevado, y el solo genuinamente literario. Nuestro famoso Platen [1] puede servir de ejemplo para demostrar la manera, que debe emplear un hombre de talento que crea por sí, y sin embargo acude á fuentes extrañas, apropiándose de un modo original bellezas ajenas; éste conocía y estudiaba á los españoles, notándose, en su *Schatz des Rhampsinit y glässernen Pantoffel*, los esfuerzos que ha hecho en este sentido para resucitar la comedia más sublime:

(1) Augusto, conde de Platen Hallermünde, nació en 1796 en Ausbach, vivió casi siempre en Italia, desde 1826, y murió en Siracusa en 1835.—(*N. del T.*)

pero no fué esclavo de la forma, sino que se propuso reproducir brevemente el espíritu de la comedia española, y dotó á nuestro repertorio, tan pobre en trabajos de la musa cómica, de obras notabilísimas de esta clase. Si no han sido representadas como algunas otras de nuestros mejores dramáticos, por ejemplo de Immermann [1], cúlpese á nuestros empresarios teatrales, que con su continua representación de plagios y rapiñas insubstanciales, nacionales y extranjeras, no parecen haberse propuesto otro fin que acabar para siempre con el buen gusto, y matar todo sentimiento poético.

Esta consideración nos lleva al examen de otro punto importante. La decadencia vergonzosa de nuestro teatro, cada día más rápida y más profunda, que ha de llenar de dolor y de indignación á los alemanes ilustrados, demuestra á los hombres pensadores la necesidad de excogitar medios á propósito para librarlo de esta humillación. Ni los lamentos ni las exclamaciones sirven para nada, si no hay copioso número de comedias, dignas de formar repertorio, y que se distingan por sus condiciones dramáticas y genuinamente poéti-

(1) Carlos Leberech Immermann nació en Magdeburgo en 1796, y murió en Dusseldorf en 1840, autor también de una novela satírica, titulada *Münch hausen*.—(*N. del T.*)

cas. Es natural y razonable el deseo del público de variar sus goces, y siempre que el teatro ha florecido verdaderamente, se ha satisfecho este deseo con obras numerosas y diversas; no es posible, por tanto, censurar á los espectadores, si piden la representación de otros dramas, además de los pocos que hay representables de nuestros poetas clásicos, ni condenar tampoco á las empresas teatrales, si se esfuerzan en contentar esta aspiración del público. Los últimos yerran, sin embargo, cuando, en vez de llenar dignamente el vacío de su repertorio, lisonjean la propensión de un populacho ignorante á recrearse con necios pasatiempos, propinándole novedades tan áridas como deplorables. Y que no se objete, como hacen los defensores del teatro moderno, que, habiendo degenerado tanto el gusto del público, es preciso atenerse á sus pretensiones, porque esos directores de escena son sólo los responsables de la decadencia de ese gusto, á causa del alimento corrompido que les sirven sin descanso, y porque de ellos también depende purificarlo y elevarlo. El pueblo, bajo cuya palabra no comprendemos las heces más bajas de la sociedad, á pesar de todo el empeño que se muestra en pervertirlo y confundirlo, conoce y siente siempre lo poético y lo sublime; ni están tan embotadas sus facul-

tades, que no pueda despertar de su letargo aspirando el perfume embriagador y poderoso de la flor más brillante de la poesía; no se han atrofiado ya hasta tal punto las fibras de su corazón, que resonaban antes armoniosamente, cuando un poeta verdadero pulsa esa lira profanada, arrancándole sonidos más enérgicos y melodiosos; su alma se conmueve todavía ante el espectáculo de lo noble y lo grandioso, en los tiempos pasados y presentes; no se ha extinguido en él tampoco el don de disfrutar de los cuadros seductores y aéreos, creados por la fantasía, ni sus ojos dejan de derramar lágrimas al contemplar la lucha gigantesca del héroe glorioso, defendiéndose hasta el fin del destino inexorable, ni sus labios, en fin, niegan la sonrisa á los chistes, si están inspirados por la delicadeza y por la gracia ática. En las épocas afortunadas, las naciones aplauden espontáneamente sólo lo bello, y las obras dramáticas, de acuerdo en todo con el espíritu del pueblo, crean sólo lo grande y lo verdadero; pero en periodos de decadencia y de corrupción, es deber de todos aquéllos, que desde el teatro pueden influir en el bien de su patria, decantar los elementos más puros, que bullen en la sociedad, descartándolos y limpiándolos de las excrecencias que los afean. Esta empresa será, de seguro, sagrada é im-

portantísima para cuantos conocen la eficacia del teatro en la dirección de las ideas y costumbres de los pueblos. Desde el mismo lugar, pues, de donde corre ahora letargo que mata el alma, ó ponzoña mortífera que corrompe las venas de la sociedad, podría surgir un medio de perfeccionar el sentimiento de la belleza, que interviniese también en la vida entera de la nación, y hasta sugestiones respetables que satisficieran á las exigencias más elevadas de nuestra naturaleza.

El drama es la forma más elocuente y conmovedora de todas las poéticas, y también la única que en nuestra época se pone en contacto inmediato con el pueblo, y hasta con aquellos que nunca leen libros, estando desterradas de los salones del gran mundo las demás especies poéticas. Si abrigamos alguna esperanza de que la dirección de los teatros, como ha sucedido á veces, pase poco á poco de las manos de los ignorantes á las de hombres entendidos, que se propongan formalmente su reforma, se nos presenta la cuestión de cuál será el mejor medio de formar y depurar el repertorio teatral. No hay duda de que existen en nuestra propia literatura alemana algunos dramas excluídos de la escena por los rutinarios directores de ella, y merecedores, sin embargo, de ser representados; tampoco

faltarán hombres de talento que escriban obras estimables, si observan en los teatros una tendencia más elevada, y que perfeccionarán sus dotes poéticas y su conocimiento de las necesidades teatrales, estudiando buenos modelos, aunque todo esto no baste para proporcionarnos en seguida un repertorio valioso y bastante rico para satisfacer las necesidades del momento. Por consiguiente, nos vemos obligados, sin remedio, no disponiendo de una literatura dramática original y variada, á recurrir con esta demanda al extranjero, siempre que no sea, por cuanto hay en el mundo de sagrado, á los fabricantes dramáticos de esa nación, de la cual decía Lessing que no contaba con ningún verdadero drama suyo, y que, después, no ha logrado tampoco tenerlo. El teatro inglés ofrece, al contrario, rica vena, y algunas obras de Fletcher ó Massinger alcanzarían aplausos entre nosotros, expurgadas suficientemente; pero, ¿en dónde, sino en España, podremos encontrar fuente tan copiosa é inagotable de dramas excelentes, tan genuinamente poéticos, y tan apropiados á todas las exigencias escénicas? Imperdonable sería renunciar al disfrute de estos tesoros y á la influencia reformadora, que, en la depuración del gusto dramático, tendría el conocimiento de esas composiciones tan notables, y escritas

todas para la representación, no para la lectura. Sé bien que tendré muchos contradictores, y que es hoy moda entre nosotros calificar de curiosidades á los poemas de Calderón y de Lope, y, sin negarles algún valor, se juzgan, no obstante, sin condiciones á propósito para servir en nuestros días. Ya que se da tanto crédito á la opinión de algunas autoridades en la materia, recordaré, para combatir esta opinión, que habiendo asistido Göethe á la representación de *El Príncipe Constante*, poco después de traducido por Schlegel, declaró que el teatro alemán conquistaría con el estudio de Calderón terrenos completamente nuevos, que Immermann le apellidó *poeta dramatico par excellence*, esto es, el dramático que, en grado superior á todos, había juntado á la poesía más vigorosa y elevada la mayor habilidad técnica, y el dominio más perfecto de las tablas. Refuta también esa opinión falsa, á que aludimos, la misma experiencia, puesto que muchos dramas españoles han hecho la impresión debida cuando se han puesto en escena. *El Príncipe Constante* excitó en Weimar tan general entusiasmo, que, según dice un testigo presencial, el público no se cansaba de admirarlo; Immermann afirma, en sus *Cosas memorables*, que al representar su *Mágico prodigioso*, hasta en el vulgo hizo, en Dusseldorff,

efecto extraordinario; *La hija del Aire* fué aplaudida en el mismo teatro en su forma primitiva, y en otras ciudades lo fué un arreglo moderno de esta comedia, no poco defectuoso; *Doña Diana*, *El Médico de su honra*, *El Secreto á voces*, *La Vida es sueño* y *La Estrella de Sevilla* fueron largo tiempo comedias favoritas del público alemán, y son todavía en algunos lugares rayos brillantes de luz, que alumbran aquí y allí el mundo, digno de lástima, del teatro. Otras muchas comedias, que en nada ceden á las indicadas, sino que, al contrario, prometen, si se representan, llamar más la atención hoy en la literatura dramática española, y hasta los dramas de poetas castellanos traducidos hasta ahora, ofrecen también, bajo este aspecto, rica cosecha. *El Valiente justiciero*, de Moreto, y *Del Rey abajo ninguno*, de Rojas (ambas arregladas magistralmente por Dohrn), se representan todos los años en España, hace dos siglos, ante un público numeroso, excitando el mismo interés ó igual aplauso; en distintas ocasiones he sido uno de los espectadores, y siempre en los momentos más decisivos de la acción trágica, sobre todo en la maravillosa escena final de *Del Rey abajo ninguno*, pude observar en suspenso la respiración de los concurrentes, que rompían en seguida en aplausos estrepitosos, impresiona-

dos profundamente sus ánimos; ¿por qué, pues, no han de producir el mismo efecto en Alemania los hechos principales de esas obras? No sería menor tampoco el de *El Tejedor de Segovia*, de Alarcón; y en el año de 1845 arrebató á los parisienses, al ponerse en escena en la capital de Francia. Entre las obras de Calderón, se recomiendan por sus condiciones para este objeto *El Pintor de su deshonra* (traducido por Bärmann), uno de los dramas más sublimes que se han escrito, *Las Tres justicias en una* y *El Alcalde de Zalamea*, si á esta última no se opusiese la mogigatería alemana con su exagerado sentimentalismo. *El Escondido y la tapada*, comedia de enredo de tanta delicadeza como perfección, y con la que no puede compararse ninguna otra de las existentes en todos los pueblos, es muy á propósito también, por su índole, para representarse con éxito en nuestros teatros. Otras muchas obras de Lope de Vega, de Tirso de Molina (de las más aplaudidas en España, ahora y en todos tiempos), Guevara, Alarcón, Rojas y otros, esperan sólo quien las traduzca ó arregle con acierto, para formar parte del repertorio alemán. No creo que estos dramas puedan representarse sin supresiones, porque esos largos discursos ó parlamentos, tan comunes en Calderón, exigen una declamación especial, pro-

pia sólo de los actores españoles, no de los alemanes, más lentos, y que, por lo mismo, los harían acaso cansados; sería menester hacer en ellos sus cortes por persona competente, sin necesidad de añadir que el organismo de los dramas había de conservarse inalterable, prohibiéndose toda mutilación ó variación arbitraria, como las hechas por West, en *El Médico de su honra*.

Incalculable sería el influjo que, en la corrección del gusto, podría ejercer la representación acertada y hecha con inteligencia de las obras maestras del teatro español, en reformar los escritos por nuestros poetas, y probablemente en despertar muchos talentos aletargados. Si es lícito abandonarse un momento á la esperanza de que, más pronto ó más tarde, se emprenderá la reforma del teatro alemán con energía y formalidad para conseguir la de la escena, no será, de seguro, inútil tener presente esta reflexión que hacemos. Toda tentativa de mejorar el estado actual del teatro, será vana por necesidad, si no se funda en el principio de desterrar para siempre del repertorio todas las vulgaridades y las rapiñas incesantes que sirven para llenarlas. Inútil es representar alguna vez buenas obras, y hacer lo mismo en seguida con los miserables engendros dramáticos cuotidianos, *El Rey*

Lear una noche, por ejemplo, y á la siguiente, servir otro manjar de puro aparato, repugnante al buen sentido, inventado por el gastrónomo Bremer y preparado para la escena por Birch-Pfeiffer, ó dramatizaciones aún más despreciables de las malas novelas francesas, que manchan ahora nuestra escena avergonzando á todo buen alemán, porque la impresión bienhechora de la primera quedará anulada, doble y triplemente, por el efecto perjudicial de las últimas. Antes de profanar grandes obras poéticas, representándolas ante los bancos solitarios del teatro, desde los cuales el día anterior aplaudían los abortos de la superfluidad más moderna, una concurrencia de gusto pervertido; antes de acoplar producciones tan opuestas entre sí como los dos polos enemigos, es preferible desterrar para siempre toda obra de mérito, privar para siempre la escena de las creaciones del arte dramático y de la poesía, y transformarla en lugar de pasatiempo del vulgo, como los saltimbanquis y prestidigitadores en las ferias. Si se abriga, al contrario, el firme propósito de que torne á ser el teatro lo que fué antes, y lo que debe ser siempre, ha de aplicarse la máxima de poner sólo en escena buenas obras y ricas en poesía, ó aquéllas, por lo menos, que demuestren el empeño de sus autores en alcanzar fines

elevados; una serie no interrumpida de tales representaciones formará á su vez al público, y le quitará toda ocasión de dejarse llevar de sus inclinaciones habituales y corrompidas; si, al contrario, se familiariza largo tiempo con esas representaciones, entonces, como acontece también en la estación más hermosa de la primavera que haya algún día espesas escarchas, renunciará al cabo á sus hábitos pertinaces, y comprenderá el contraste monstruoso que ofrecen las composiciones poéticas, dignas por su mérito de alabanza, y las prosáicas é indignas, que excitaban antes su entusiasmo. Pero no se entienda por esto que sólo hayan de ponerse en escena las obras más notables de épocas anteriores, sino á la vez las de los poetas modernos, si tienen algún mérito artístico ó alguna belleza estimable. Si se conservan en concurrencia con las primeras, tanto mejor para sus autores; pero si se ven obligadas á ceder, la emulación excitará á aquellos á trabajar con más ahinco, y á aprender, de sus derrotas, que únicamente lo mejor y más selecto es lo que encuentra aceptación y aplauso. Aunque respecto á la elección de las obras no debe mostrarse consideración alguna al gusto pervertido del vulgo, porque esta condescendencia constituiría un mal verdadero, ha de haber, sin embargo, cierta tolerancia con

sus deseos, como medio, á lo menos, de llegar á resultados más importantes. No son muchos, por desgracia, los concurrentes al teatro en nuestros días, que perciban en toda su extensión las bellezas de una obra dramática cualquiera, y es consecuencia natural, que, no teniéndolos en cuenta para nada, se intente granjear las simpatías de la muchedumbre, lisonjeándola y satisfaciendo sus caprichos. El lujo escénico, las decoraciones brillantes y el arte del tramoyista no son de poca entidad, por ejemplo, en cuanto sirven de adorno exterior de un drama bueno, porque traen algunos al teatro, que acaso no acudirían á él si no se les ofreciese otro atractivo que el mérito desnudo de la obra, en cuyo caso servirán de medio ú ocasión para que estos mismos presencien y oigan una composición poética, que concluya, en último término, por agradarle. Immermann refiere, que á los habitantes de Dusseldorf entusiasmaba sobremanera el juego de máquinas de *El Mágico prodigioso*, haciendo presumir este hecho, que, por igual razón, acontecería lo propio á otros muchos dramas españoles, contentando á la vez á los aficionados á la verdadera poesía, y llevando insensiblemente al pueblo al buen camino, sólo por contemporizar con sus gustos y aficiones.

Tales son los objetos accesorios de este tra-

bajo, como el inmediato, el ampliar la historia general de la literatura, y tal es también mi deseo de que aproveche á los poetas alemanes para adquirir nuevas ideas y nuevos materiales, y facilite á los empresarios de teatros conocer las inmensas riquezas que el teatro español atesora. No faltará, sin duda, quien califique mis propósitos de irrealizables, ó quien se burle de mi pretensión de influir de alguna manera en el teatro alemán, ofreciendo al público esta obra, que trata del drama español, y que acaso nadie lea; pero á mí me tranquiliza haber llevado á término un proyecto en la medida de mis fuerzas, innegablemente digno de alabanza, bastándome creerlo así para realizar mi empresa sin obstáculo ni arrepentimiento, aun en el caso de que no se conviertan en hechos ningunas de las esperanzas, que me estimularon á consagrarme á estos estudios.

El método histórico-literario, que he seguido para escribir los dos primeros volúmenes de esta historia, es el mismo aplicado luego á los materiales, que componen el tercero, pareciéndome el más acomodado á mi plan, y no habiéndolo adoptado sino después de examinarlo maduramente. Se convendrá, sin duda, conmigo, que, á cada nuevo plan de la historia de la literatura, ha de corresponder tam-

bién un método nuevo de ponerlo en práctica, y que ni es posible, ni aun supuesta su posibilidad, eficaz tampoco, que, tratándose de una materia no conocida aún en toda su extensión, se emplee al principio el mismo procedimiento que cuando se trate de otras, manejadas ya en diversos sentidos en toda su comprensión. Comparemos, pues, con este objeto dos obras, tan notables como conocidas, á saber: la historia de la literatura poética y nacional de Alemania de Gervinus, y la de la poesía persa de Hammer. El autor de la primera tenía ante sí un terreno, ya cultivado con preferencia, y podía suponer en los lectores suficiente noticia de los materiales literarios é históricos preexistentes, ó hacer referencias á libros muy leídos, en los cuales sería fácil adquirir esos conocimientos. Obró, pues, con mucho acierto no deteniéndose en señalar los asuntos de cada composición particular, sino que se consagró de preferencia á la historia externa, para difundir de este modo nueva luz en la literatura. Pero ¡cuán diversa no era, por el contrario, la situación de Hammer! La poesía persa, en toda Europa, era una especie de *terra incógnita*, cuando el gran orientalista emprendió la tarea de trazar su historia; las obras persas sólo eran comprensibles para pocos eruditos, y hasta la rareza de esos

manuscritos suscitaba otra dificultad poderosa. El historiador de ellas se limitó, por tanto, á ofrecer á la contemplación inmediata de los lectores lo interior de ese palacio encantado y guardado hasta entonces con siete llaves, y analizando las composiciones más importantes, y traduciendo las de menos extensión, pudo iniciarlos en su conocimiento. Lo principal era, por tanto, cumplir esta condición, y mientras no se hiciera así, era inoportuno todo razonamiento y toda reflexión. En una situación semejante, aunque no enteramente igual, se hallaba, á mi juicio, el que se propusiera escribir la historia del teatro español; sin duda existían otros trabajos anteriores, no como sucedía con la historia literaria de Persia, pero tampoco había obra alguna en que se hubiese tratado de esta materia hasta apurarla; no podía suponer en los lectores un conocimiento general de los dramáticos españoles, ni era dable tampoco aludir sólo á las obras originales, para que los lectores completasen su estudio, siendo tan raros los libros antiguos españoles. Su tarea más importante había de ser, por consiguiente, proporcionar al lector los medios más eficaces de conocer con fruto y con interés lo más esencial de esta poesía dramática, en cuyo caso eran indispensables extractos ó indicaciones de los es-

critos de más mérito. Y si así lo exigían imperiosamente las razones alegadas, había además otras, que también lo aconsejaran. Sólo de esta manera era posible comprender las propiedades más esenciales del teatro español, esto es, esa riqueza de inventiva, esa multitud y variedad portentosa de asuntos dramáticos exclusivamente suya, en cuya virtud, como decía Riccoboni hace cien años, ha llegado á ser el gran modelo de todos los teatros de Europa. Pero aun cuando parecía necesaria la indicación de los asuntos, hecha con más ó menos prolijidad, para entender al historiador, ocurría también á cualquiera que no bastaban esos datos someros coordinados, sino que convenía además señalar el vínculo común que los unía, investigar y averiguar las diferencias características de cada poeta por el examen de sus obras, manifestar las relaciones y puntos de contacto que existieran entre ellos y el público, y el estado de la nación, de las distintas épocas que les había dado nacimiento é inspirándoles animación y vida. Tantos materiales, pues, como habían de servir para la historia del teatro español, exigían, por su número, el trazado de límites que los contuviesen; y de la misma manera que parecía preciso que esas indicaciones de los asuntos poéticos se encerrasen en un círculo determi-

nado, teniendo en cuenta la concisión más bien que la difusión, así también las reflexiones á que dieran margen habían de ser sobrias, y los datos históricos manejados encontrarse en íntima relación con las letras. Quien se proponga estudiar la literatura y el arte dramático en España, ó por lo menos la primera, ha de examinar otros elementos más remotos, y hasta detenerse en la historia de los demás pueblos, porque de otro modo es imposible formarse una idea exacta de su objeto, y con tanta más razón, cuanto que existe un cúmulo monstruoso de materiales raros y enteramente desconocidos, cuyo manejo y dominio ha de facultarlo para instruir á los lectores como debe, viéndose en el caso de aplicar una idea abstracta, tomada acaso de la lectura de alguna obra popular moderna sobre historia de la literatura, á un asunto refractario por completo á semejante método. Pero de todas maneras, parece evidente que una obra que debe contener la exposición de materiales casi inmensos, juntamente con juicios de la índole más varia, si en un principio se estimaron bastantes tres tomos para comprenderla, al fin habría de extenderse hasta llenar por lo menos otros diez ó doce.

No necesito añadir, que, en la historia del teatro español, que ofrezco al público bajo ta-

les condiciones, haya agotado completamente la materia. Así resulta también de las líneas anteriores, debiendo limitarse ahora nuestra ambición á conseguir el objeto indicado, aunque sólo haya de satisfacer por completo otro trabajo posterior más profundo y más vasto, y contentándose el autor de éste con la gloria de haber sido el primero en labrar este terreno, en el cual, antes que él, habían pocos trabajado.

Los principios estéticos, en que fundo mis juicios, son los que he adquirido estudiando incesantemente, y con placer siempre nuevo, á los grandes poetas antiguos y modernos, así como los escritos de Schlegel, Tiek y otros maestros de crítica literaria. Este método ofrece la ventaja de ser comprendido fuera de Alemania, y por los que hablan otras lenguas. Respecto al método crítico, que se adorna exclusivamente con el sonoro nombre de filosófico, y para el cual es la estética una parte de la lógica real absoluta, debo declarar la razón que me ha movido á no emplearlo. Esta obra mía, aunque escrita principalmente para Alemania, lo está también, sin embargo, para el público español, como consta del principio de este prólogo. Por clara y perfectamente comprensible que sea la filosofía de la identidad y de la diferencia, con sus contradicciones *vivas*

é íntimas, con su unidad negativa de lo que está fuera de ella, que siendo, no es, y no siendo, es, con su manifestación sensible y no sensible, y la negación pura de sí misma, por lo menos en nuestra patria especulativa, no sería probablemente entendida en España, si suponemos que no ha de elevarse á esas alturas absolutas sino al cabo de algunos siglos.

La segunda parte de la edad de oro del teatro español, con arreglo á mi plan primitivo, se expone con detenimiento en el tomo III, aun cuando no sea posible, que, en el examen de las obras de los poetas innumerables que se agrupan en torno de Calderón, se inviertan el tiempo y la prolijidad que él sólo merece; y de aquí que mis juicios alcancen á los más célebres, ó á los que estimo de más mérito, haciendo ligeras indicaciones de los demás, y en ocasiones mencionándolos simplemente. En todo rigor, estos catálogos de nombres propios no debían aparecer en una obra de historia; pero su enumeración se justifica hasta cierto punto, porque ya que no sirven para probar la riqueza cualitativa del teatro español, demuestran cuando menos su fecundidad cuantitativa, y porque nunca dejan de tener cierta importancia de relación, perteneciendo á una escuela grandiosa, y reinando en su favor la presunción de que sus obras han

de encerrar algunas bellezas, como sucede siempre cuando se trata de producciones literarias de periodos históricos gloriosos.

La sección de esta obra, comprensiva de la historia del teatro español desde su época más brillante hasta nuestros días, traza sólo su decadencia en sus rasgos más notables, ocupándose luego en los esfuerzos más recientes hechos por los españoles para regenerarlo. El apéndice contiene el catálogo, muy precioso sin disputa para los aficionados á estos estudios, de las colecciones generales de comedias españolas, libros rarísimos, y que no se encuentran completos en ninguna biblioteca de Europa, probando sobradamente la inmensa riqueza del repertorio de la dramática castellana. Además de ese catálogo incluyo también otro de los escritos más notables, que han llegado á mi noticia sobre el conjunto de las diversas partes de la poesía y del arte dramático en España. El lector, de esta manera, forma con facilidad una idea de esta especial literatura de los trabajos anteriores, que han servido de fundamento á mi obra. Como es de presumir, esta última lista sólo contiene las obras, que se distinguen mucho ó poco por su originalidad ó por su novedad, no aquellas otras, que, como la de García de Villanueva, *Literature of Europe*, de Hallam, y *La historia de*

la literatura cómica de Flügel, sólo repiten lo ya conocido en sus datos y censuras, ni tampoco las que son puramente particulares. Por desgracia, cuando estaba preparado para la imprenta la mayor parte del original del tercer tomo, recibí la *Storia crítica dei teatri*, de Signorelli, en su segunda edición aumentada (Nápoles, 1813), porque hasta entonces sólo había llegado á mis manos un sumario en alemán de la misma. Si la hubiera conocido antes, la hubiese tenido muy presente, porque entre todos los libros conocidos, es uno de los más concienzudos que se han escrito acerca del teatro español. Aunque no exento de muchos errores, encierra, sin embargo, reflexiones y juicios aislados de un mérito indisputable, demostrando su autor que conoce mejor algunos poetas que el mismo Bouterwek. Sin duda la crítica de Signorelli es, en lo general, la estrecha de su tiempo y de su nación, pero, á pesar de esto, ha estimado y realzado algunas bellezas de los dramáticos españoles, y por ningún concepto merece las burlas y desprecios de la Huerta. He tenido noticias, por un artículo del periódico *El Español*, de otro trabajo sobre el teatro de esta nación, publicado en Madrid el año anterior por Lombía, poco extenso y profundo, si he de atenerme á la crítica que hace de él dicho periódico. Quizás en el catálogo

se haya omitido por olvido algo que debiera mencionarse, sobre todo algunos escritos sueltos de los siglos XVII y XVIII, relativos al teatro, que se me han facilitado en España, y que me han servido para la aclaración de algunos puntos aislados.

Por último, cumplo uno de mis deberes más gratos manifestando mi gratitud eterna á los Sres. Tieck, de Berlín; Enrique Ternaux-Conpam, de París, y Luis Lemcke, de Brunswich, por su generosidad en facilitarme los tesoros de sus ricas bibliotecas.

Después de escritas las líneas anteriores, y durante mi última visita á España, si bien llamaban principalmente mi atención otros estudios, no dejó también de preocuparme la literatura dramática de este país; no sólo leí muchas obras de dramáticos españoles, de difícil conocimiento en cualquiera otra parte, sino adquirí también, ya haciendo investigaciones en los archivos y bibliotecas, ya por comunicármelas amistosamente ios eruditos y literatos españoles, no escaso número de noticias, no utilizadas hasta ahora, y que pueden servir de complemento y justificación de mi *Historia del Teatro Español*. Pensé también, con este motivo, en aprovechar los materiales así reunidos en publicar una nueva edición de

mi obra considerablemente aumentada y reformada, y que debía aparecer en lengua española. En ella, si las circunstancias eran favorables, tendrían entrada y valoración los trabajos posteriores, relativos al mismo asunto, como, por ejemplo, los prólogos y observaciones de Hartzenbusch á las ediciones de Tirso de Molina, Alarcón, Lope de Vega y Calderón. Pero, de todas maneras, paréceme que no presto ingrato servicio á los aficionados á este género literario, haciendo llegar hasta ellos, bajo la forma de notas á la edición alemana, parte de los materiales recogidos. Me limito, pues (reservándome lo puramente literario y la crítica de algunas composiciones dramáticas antiguas y notables), á publicar ciertos datos sobre la historia del teatro español, que provienen casi todos de manuscritos ó libros raros, y á los cuales añado excepcionalmente algo sacado de obras de fácil adquisición ó impresas recientemente. No se espere, por lo tanto, supuestas las anteriores indicaciones, sino lo que crea yo oportuno facilitar, y discúlpese la forma de notas, en que se presenta, la índole fragmentaria de esos mismos datos. Esta forma me ha impulsado á omitir algo importante, ó que no convenía, y al contrario, á realzar otras noticias de poca importancia, y que sólo son curiosas si no hay

ocasión oportuna de darlas á la estampa, y porque tratándose de la historia de un género literario, tan oscura bajo muchos aspectos, hasta lo insignificante puede contribuir á veces á aclarar cuestiones y puntos importantes. La mera indicación de impresos y manuscritos antiguos, basta, pues, en mi concepto, puesto que se trata de obras de las cuales no tienen conocimiento los bibliógrafos, excitándome en particular el deseo de llamar la atención de los aficionados á estos estudios, hacia la extraordinaria riqueza de obras, no impresas, de antiguos dramáticos, que yacen escondidas todavía en las bibliotecas de España, y en particular en la del Duque de Osuna. ¡Lástima que no se publicasen, por lo menos, las joyas más preciosas de esta clase, antes de desaparecer para siempre por los estragos del tiempo!

Más numerosos serían mis apéndices al tomo primero, si hubiera querido incluir entre ellos todas las obras de los contemporáneos de Torres Navarro y Lope de Rueda, que he consultado; pero desistí de hacerlo, ya porque este trabajo, poco sustancial, no hubiera servido para imprimir en la poesía dramática progreso alguno, ni presentarla bajo una nueva faz, siendo simples farsas de escaso valor literario, ya por no adelantarme al Sr. Salvá,

que, en el catálogo razonado de sus obras de esta especie, y utilizando su rica biblioteca, se propone completar el de comedias antiguas de la época de Lope de Vega, hecho por Moratín.

HISTORIA
DE
LA LITERATURA
Y DEL ARTE DRAMÁTICO
EN ESPAÑA.

PRIMER PERIODO.

ORIGEN DEL DRAMA
DE LA EUROPA MODERNA, Y ORIGEN Y VICISITUDES
DEL DRAMA ESPAÑOL HASTA REVESTIR
SUS CARACTERES Y FORMA DEFINITIVA EN TIEMPO
DE LOPE DE VEGA, Á FINES DEL SIGLO XVI
(1588 Á 1590).

CAPÍTULO PRIMERO (1).

Diversos orígenes del drama moderno.—Decadencia del teatro romano en los últimos tiempos del imperio.—Elementos dramáticos en el culto de la Iglesía primitiva.—Fiestas religiosas, en cuya celebración aparecen las primeras representaciones dramáticas.—Juegos escénicos romanos, y su fusión en las farsas de la Edad media.

QUIEN se proponga estudiar la vida espiritual de un pueblo, y las épocas en que adquiere más importancia, no debe circunscribirse demasiado al espacio y al tiempo si anhela conseguir satisfactorios resultados.

(1) La historia de esta traducción es la siguiente. En el año de 1863 se publicó en Madrid un periódico, titulado *La Gaceta Literaria*, cuyo propietario y director era el Sr. D. Felipe González Vallarino, y cuya parte literaria se había confiado por éste al traductor de la presente obra. El propietario de dicho periódico, entonces joven, ilustrado y deseoso de servir, aun á costa de sus intereses pecuniarios, á las letras españolas, no perdonó medio lícito ni sacrificio posible en dar á su periódico im-

No podrá aislar enteramente á la nación cuya historia investiga, ni romper los lazos que unen al período que examina con los anteriores, sin privarse al mismo tiempo de un medio intere-

portancia y agrado. Con este objeto invitó á los escritores más distinguidos de aquella época, entre los cuales recordamos ahora á Hartzenbusch, Selgas, Catalina (Don Severo), Cañete y otros varios, á que colaborasen en *La Gaceta*. Además, con el mismo propósito loable, publicó también á su costa el tomo I de la *Historia de la Literatura y del Arte dramático*, de Schack, viéndose, sin embargo, obligado á suspenderla juntamente con la del periódico, porque, como es sabido, empresas generosas de esta índole son imposibles en España, faltando público que las favorezca, capitales que las protejan y editores que se arriesguen á terminarlas.

El traductor de esta historia hizo después cuanto estuvo en su mano para continuar la publicación de la misma, no habiendo podido lograr, á pesar de sus esfuerzos, el raro hallazgo de un editor, que, haciendo caso omiso de noveluchas y libros insignificantes, pero de venta inmediata y más segura, se expusiese á dar á la estampa una obra entonces tan nueva é importante como esta, pero que exigía hacer previamente gastos de alguna consideración, y que, á pesar de lo muchísimo que honra á España, habría acaso de venderse con más lentitud de lo que pide la codicia y el afán poco escrupuloso de lucro.

Algunas páginas del tomo II (unos tres pliegos de impresión), vieron después la luz en el folletín del periódico *El León Español*. Más tarde, y empeñado el Sr. D. Antonio Cánovas del Castillo en que se imprimiese en castellano esta Historia, habló con interés á un editor y librero de Madrid, de cuyo nombre no hay necesidad de acordarnos, para que acometiese esta descomunal empresa. En efecto, este personaje habló sobre dicho objeto con el traductor, quedando con él en completo acuerdo sobre todo lo relativo á tan difícil asunto. Se revisó,

santísimo para el logro de su propósito. La vista ejercitada descubre en todo relaciones. Movimientos que se creían sin enlace provienen á menudo de un choque, que, partiendo de le-

pues, el tomo I, ya publicado, se le hicieron algunas innovaciones y adiciones, se le pusieron más notas, se distribuyó en capítulos, etc..., y cuando ya estaba pronto para la impresión, y hasta escrito y firmado el recibo de pago de su propiedad, faltando sólo que el editor se llevase el original para la imprenta, se presentó éste en casa del traductor para participarle que había variado de resolución, y que ya no lo publicaba. Esta informalidad inexplicable, puesto que no se dió razón alguna que siquiera la disculpara, merecía seguramente, cuando menos, alguna agria censura y justa reconvención; pero ni aun ese desahogo fué permitido al atónito traductor, por cuanto el editor comenzó su discurso de entrada diciéndose á sí mismo todo lo que en otro caso le hubiera dicho el traductor, y ya se sabe que, cuando dos se proponen reñir por algún motivo, y el culpado descarga sobre sí mismo, como artículo de previo pronunciamiento, la ira y los denuestos que competen á su adversario, éste se queda desarmado y reducido al más profundo silencio.

Por último, cuando había ya motivo sobrado para desesperar por completo de la publicación de este libro, la tomó á su cargo el Sr. D. Mariano Catalina, que tantos servicios ha hecho á la literatura española con su notabilísima *Colección de escritores castellanos*. El traductor se puso inmediatamente en comunicación con el autor, deseoso de que contribuyese con su saber y su erudición en esta materia al mayor lustre de la versión de su obra al castellano, y con el propósito de hacer en la misma todas las variaciones necesarias ó útiles en su fondo y en su forma, ó en lo principal y en lo accesorio. Por desgracia la edad del Sr. Schack (setenta años), y sobre todo la enfermedad en los ojos que padece, lo imposibilitan

jano centro, vibra después por todo el orbe. Por innumerables que sean las tradiciones que un siglo transmite á otro, y uno á otro pueblo, un examen atento llega á veces á encontrar las

por completo consagrarse á este trabajo, que ha de ser personal y que no puede ni debe delegarse.

Así, aunque el traductor tiene licencia escrita del mismo Sr. Schack, para hacer en su libro todas las correcciones y variaciones que estime convenientes, no se propone usar de ellas sino con la mayor sobriedad y parsimonia, para no desnaturalizar su índole ni disminuir su mérito, y porque entonces, en vez de ser un libro escrito por un extranjero en honra y loor de España, perdería este carácter que tanto lo enaltece á nuestros ojos.

Conste, pues, que si ahora, al fin, se publica en castellano la *Historia de la Literatura y del Arte dramático en España*, escrita (¡oh vergüenza!) desde el año de 1845, esto es, hace cuarenta años, se debe única y exclusivamente al Sr. D. Mariano Catalina.

Por lo demás, no se crea que, á pesar del tiempo transcurrido desde que vió la luz en lengua tudesca, ha perdido en lo más mínimo su interés. Los conocimientos tan vastos como profundos y selectos del autor; su buen gusto literario; su inmensa erudición y el cariño ferviente que profesa á España y á su literatura dramática, y sobre todo su buen juicio en todas las cuestiones que trata, hacen de su libro un monumento interesante de crítica histórica, que tendrá siempre valor y estimación. Las obras, que se han escrito después, y las ilustraciones tan valiosas que, á diversos puntos de la literatura dramática española, han hecho Hartzenbusch, Don Cayetano Alberto de la Barrera, Mesonero Romanos, D. Manuel Cañete, Menéndez Pelayo y otros muchos que no mencionamos, no alteran en lo más substancial las ideas y apreciaciones emitidas por el Sr. Schack, y su libro es hoy casi tan nuevo como lo fué al publicarse en el año de 1845.—(*N. del T.*)

fuentes de que provienen esos fenómenos nuevos, y originales en apariencia, derramadas en distintos sentidos al cabo de largos años por todas las naciones. Hasta el elemento primitivo que contiene nuevos gérmenes de civilización, dominante en las esferas más elevadas de la vida de un pueblo, es sólo nacional en parte, de la misma manera que el que nace en lo más íntimo de su corazón y no sale de él, no puede tampoco evitar las modificaciones externas, ni el indeleble y vigoroso sello que siglos enteros y otros pueblos llegan á imprimir en él. Y sin embargo, aunque ninguna forma sea en todo independiente de las anteriores; aunque ninguna haya sólo de lo presente sin haber admitido algo de lo pasado, encuéntranse, no obstante, naciones que las poseen exclusivamente suyas, y excitan nuestra admiración por su identidad con otras conocidas, obligándonos á acudir á su centro común.

Tan íntima unión de fenómenos, semejantes en apariencia, y distintos por el tiempo y el espacio en que ocurren, es de gran precio para el examen de aquellas épocas, de las cuales ni quedan documentos auténticos, ni dan clara luz por sí solas. Por su mediación llega el historiador de ciertos periodos artísticos y literarios á caminar con desembarazo por la senda que lo lleva á la verdad. Evitando los incon-

venientes de abandonarse demasiado á peligrosas adivinaciones, aprovechándose sólo de sus anteriores conocimientos, comparando lo extranjero con lo nacional y lo pasado con lo presente, llega á completar sus noticias parciales y á aclarar sus dudas.

España (de cuya literatura y arte dramático trataremos en breve), ha sido mirada largo tiempo como un país encerrado en sí propio más que los restantes, y extraño á la influencia y comercio de otros pueblos. Separada de Europa por la muralla que forman los montes Pirineos, y bañadas sus costas por dos mares que la aislan de las demás naciones, no se parece á ninguna otra ni por la formación geológica de su suelo, ni por sus elevadas llanuras, ni por sus montañas y valles, que le prestan un colorido especial. Habítala, según se presume, un pueblo indígena, que, á pesar de su mezcla con otras razas, aún no ha perdido los rasgos distintivos de su carácter, igual al descrito en las más antiguas historias, á pesar de los siglos transcurridos, habiendo mostrado en todas las épocas de su existencia ese elemento original y dominante que le infunde tanto interés para el estudioso. Este rasgo característico de su fisonomía, que proviene de la influencia de un pueblo no europeo, y es efecto de la unión de los dos elementos oriental y oc-

cidental, la distingue de una manera singular. No obstante, aunque se diferencie por esto de todos los demás pueblos de Europa, la civilización española no ha escapado á las causas que han influído en la de los demás modernos, ni tampoco á lo pasado y á lo próximo.

Parte primero del imperio universal, que aun después de desplomarse ha seguido dominando en épocas y pueblos diversos; habiendo luego adquirido nuevos elementos de vida por la invasión de una raza germánica, que mezclándose con la romana ha contribuído tan poderosamente á cimentar la cultura de los Estados modernos, España llevó en sí el mismo germen de cultura que estos, y dió á su tiempo iguales frutos, aunque modificados por sus condiciones especiales. Á semejante resultado contribuyeron los dos grandes factores de la civilización moderna, cuyas consecuencias han sido en todos uniformes, á saber: el espíritu y las costumbres caballerescas, y la influencia del cristianismo. Exteriormente también quedó abierta la península pirenáica al comercio de otros pueblos. Así lo prueban, entre otros hechos, haber formado con la Galia meridional un mismo imperio bajo los godos; haberse hablado después en toda la costa oriental y en Aragón la lengua de la Provenza, siendo partícipe de su cultura y viviendo en íntima co-

municación con ella; las osadas expediciones de catalanes á todos los puertos del Mediterráneo, y por último, su frecuente trato con Italia como residencia del poder papal, y los estrechos vínculos que la unieron á ella desde que dominaron en Nápoles los reyes de Aragón. Además que los progresos de la cultura de la Edad media no fueron, ni con mucho, tan aislados y exclusivos de esta ó aquella nación como se ha pensado. De la misma manera que la arquitectura germánica nos ha legado sus monumentos en Alemania y Francia, en Italia, Inglaterra y España, y que las más importantes tradiciones románticas penetraron en todas las literaturas de Europa, así también todo movimiento científico y artístico pasó de un país á otro y llegó á ser un bien común, y no se libertó tampoco España, como se probará después, de la natural influencia de tan diversas causas. Cabalmente los siglos medios serán objeto preferente de nuestras investigaciones, pues los albores del arte dramático, fin importantísimo de este trabajo, comienzan entonces á mostrarse débilmente en lontananza. Discutiremos luego si la indicada reunión de tan diversos elementos puede explicarnos claramente los orígenes del drama moderno.

Otra razón nos mueve además á traspasar los límites de nuestra propia esfera: en donde

falta lazo externo debe servir cada período histórico conocido para la aclaración de los desconocidos, ya que este es el único medio de que las distintas épocas de la civilización arrojen su luz, comparándolas entre sí, sobre otros lugares y tiempos. De la misma manera que ciertas plantas sólo prosperan en determinadas zonas, así también se observan fenómenos análogos bajo grados iguales de civilización, y sólo este paralelismo de fenómenos nos ofrece los medios de concluir del examen de uno de los aspectos del desarrollo del arte en un país, el que ha debido tener en otro. Aunque no falten datos acerca de la historia primitiva del arte dramático español, y por consiguiente no haya necesidad de abandonarnos exclusivamente á esas conjeturas, sin embargo, nos servirá lo más conocido alguna que otra vez para dilucidar más profundamente esta cuestión, y para completar y unir estas noticias aisladas.

Basta sólo indicar que si tratándose de cualquier arte es interesante la historia de su desarrollo, lo es aún más la de los orígenes de la literatura dramática. Unicamente quien haya observado cómo nace y crece poco á poco la semilla, podrá conocer bien el organismo de la planta. De aquí la importancia inherente á esos groseros ensayos de la Edad media (de

poco valor, considerados en absoluto), porque son el germen, que da vida al árbol portentoso del drama romántico. Larga serie de siglos había de correr para que se elevaran las bases del gigantesco edificio, que habían de construir los grandes dramáticos de los siglos XVI y XVII, verdadera maravilla de los hombres. Ya entre las tinieblas, en que aparecen envueltos los primeros tiempos del cristianismo, se descubren débilmente los ligeros contornos de esa senda, que había de terminar en tan encumbradísima montaña. Las obras de Shakespeare y de Calderón componen la parte más culminante de esa serie de desenvolvimientos orgánicos, que se realizan en un espacio de más de mil años, cuyo espíritu y forma se comprenderán solo perfectamente cuando se conozca el germen que los dió á luz. No obstante esto, los primeros albores de esa flor, que después había de crecer tan lozana, deben buscarse únicamente en las noticias más remotas que han llegado hasta nosotros del drama religioso. Más aún; si todas las artes modernas han nacido del cristianismo y á él deben la vida, no por eso han dejado de sentir influencias anteriores. La corriente de la poesía romántica viene desde la antigüedad, cuyos arroyos tributarios la alimentaron sin disputa, ya cambiando el color de sus aguas, ya perdiéndose en ella.

Basta lo dicho para justificar nuestro ulterior propósito, y para que el observador superficial no repruebe lo que acaso llamaría nuestra innecesaria difusión al intentar descubrir los orígenes del teatro español y de todos los pueblos modernos en tiempos muy anteriores á los señalados de ordinario, al enlazar su exposición en lo esencial con el nacimiento del drama en la Europa moderna, y por último, al aludir á objetos aún más extraños al nuestro en apariencia.

Sin embargo, antes de probar nuestras fuerzas tratando de la historia del drama moderno en sus albores, conviene fijar la extensión que ha de darse á la palabra *drama*. Muchas falsas aseveraciones han nacido de la ligereza con que se dilucida esta cuestión. No faltan pueblos que disputen con otros sobre cuál de ellos se ha hecho antes célebre por sus representaciones dramáticas, ni historiadores que creen haber encontrado la más antigua noticia de la existencia de las diversiones teatrales, al paso que otros no juzgan improbable fijar su fecha en épocas anteriores. La causa de todos estos yerros, cuando se intenta señalar con exactitud la época en que nació el teatro, consiste generalmente en la falsa idea que se ha formado de la esencia del drama. De ordinario se cree que desapareció completamente por

espacio de siglos enteros, mostrándose luego de repente, y que hubo periodos en que fué desconocido, viniendo después otros en que se ostenta de improviso á nuestra vista. Tal aserto, aunque no evidente, puede, sin embargo, sostenerse, si se trata del drama en su forma literaria más perfecta; pero es á todas luces erróneo si se alude á los periodos que precedieron á aquél.

La inclinación á los pasatiempos mímicos es ingénita en el hombre, como se observa en los juegos de los niños. Placer común ha sido á todas las naciones asistir á la representación de sucesos verdaderos ó fingidos. En los ángulos más opuestos del globo, entre pueblos de la más diversa cultura, entre las naciones de América, antes que adoptasen las costumbres europeas, como entre los indígenas de Java [1], entre los insulares de Sandwich como entre los kamschadales [2], en los desiertos del interior del Africa como entre los salvajes habi-

(1) Solís, *Conquista de Méjico*, lib. III, cap. 85.—Garcilaso de la Vega, *Comentarios Reales*, lib. II, cap. 23.—*Dumont d'Urville's Reise um die Welt, deutsche Ausgabe, Band II*, S. 151.

(2) *Cook's und Clerke's Tagebuch einer Entdeckungsreise nach der Südsee mit Ammerkungen von Fooster*, S. 136.—Dumont d'Urville, a. a. O., *Band I*, S. 267.—*Journal historique* de M. Lesseps an Kamtschatka, páginas 101 á 104.

tantes de las islas Aleucias [1], en Bokara y Cochinchina como entre los negros de la isla de Francia [2], se han descubierto vestigios más ó menos perfectos de espectáculos de este género. Así es que el drama se encuentra en todas partes, aunque no sean los mismos sus grados de desarrollo, según el concurso feliz ó adverso de circunstancias que lo retienen en sus más ínfimos peldaños, ó lo llevan á desusada altura. Siendo, pues, tan universal el drama, parece ridícula la opinión de los que sostienen, sin haber examinado con diligencia las épocas precedentes, que todo lo más se conoció en Europa hacia el siglo XII ó XIII; y esto con tanta mayor razón, cuanto que las naciones cristianas, hasta en sus épocas de más atraso, eran ya superiores á esos pueblos de que hemos hablado, y sus condiciones especiales sobremanera favorables al desarrollo del drama. Se replicará acaso que pantomimas y bufonadas no son propiamente dramas, y no lo son, en verdad, en el sentido que hoy damos á esa palabra. Pero prescindiendo de que ya en los si-

(1) *Clapperton, Journal of a second expedition into the interior of Africa* (London, 1839).—*Choris, Voyage pittoresque autour du monde*, pág. 9.

(2) *A. Burnes, Travels into Bokhara*, vol. II.—*Cyries Malerische Reise in Asien, deutsche Ausgabe*, S. 120.—*Milbert, Voyage pittoresque á l'Ile de France*, tomo II, pág. 183.

glos primitivos de la Iglesia existen espectáculos acompañados de diálogos y música, parte de los cuales se conserva en textos y rituales, no se puede negar que en la historia del teatro no deben despreciarse las más insignificantes manifestaciones del talento dramático. Importante es, sin duda, cuando se estudia el gradual desenvolvimiento del drama, averiguar sus más ocultos orígenes, porque así lograremos sorprenderlo revistiendo formas diversas de las conocidas, y separar el elemento dramático de la envoltura que lo cubre.

Ordinariamente sucede con los orígenes de las cosas que sus distintos elementos aparecían aislados en su principio, y vagos é inciertos sus contornos. Por esto el que desee conocer todas las fases del naciente drama, no ha de contentarse con examinar su forma más perspicua y concreta, sino antes bien rastrearla bajo sus más extraños disfraces. Si en épocas más adelantadas aparecen la épica, la lírica y la dramática como especies poéticas distintas, no acontece así en su principio, porque entonces aún no existe esa separación; si el drama ya perfecto contiene en sí la antítesis de la epopeya y la lírica, como momentos de su existencia, cuya síntesis es más tarde, lo observamos en sus orígenes confundido en parte con estos elementos, en parte luchando con ellos

y esforzándose en desembarazarse de las trabas que le oponen. En esas épocas yacen los elementos de las artes representativas, ya adormecidos en narraciones épicas, ya en cantos líricos ó alternados. No ignoramos, por ejemplo, que los rapsodas griegos recitaban las poesías homéricas y cíclicas de una manera casi dramática, acompañándolas con mímica expresiva y dándole entonación variable, cual requería la diversidad de los asuntos y caracteres de los personajes que hablaban. A esta particularidad alude el nombre de *hipócritas* (1) ó cómicos, dado á los cantores épicos de la antigüedad. Aun hoy podemos ser testigos de una costumbre análoga, si visitamos el Molo de Nápoles ó de Palermo, pues veremos en ellos cantores populares, que acompañan sus leyendas y canciones jocosas con variadas gesticulaciones, modulando diversamente las inflexiones de su voz en los diálogos, y marcando claramente en sus recitaciones las alternativas del mismo, y el distinto carácter de los personajes que hablan. El autor de esta historia ha visto en Oriente otra mezcla de narración, drama y canto lírico, en los cafés de Constan-

(1) La palabra griega de que se ha derivado esta, significa intérprete (v. gr. de oráculos), bribón, disimulado, actor.—*(N. del T.)*

tinopla, Brussa, Smyrna y Magnesia, en donde ha oído muchas veces cantores y narradores repentistas, que se encargaban cada uno de representar distintos papeles, de suerte que uno comenzaba narrando con sencillez, otro entonaba después un canto, y cuando la historia tenía un interés más vivo y se hacía dramática, se recitaba en forma de diálogo entre uno y otro. Muchas noticias relativas á este punto nos suministran las relaciones de viajes. En la India, al celebrarse el *Ram-Lila* ó fiesta de *Rama*, se lee ó leía el poema de Ramayana en las plazas públicas de las ciudades, mientras representaban los actores en muda pantomima [1] los sucesos más notables á que aludía. Origen de semejantes representaciones es en Persia el Schahmamed [2]. Pero el ejemplo más importante de esta confusión de las diversas especies de poesía se encuentra en los orígenes del teatro griego, manifestándonos cómo de su forma primitiva, nada distinta, surge después el drama ya perfecto. En su principio aparece envuelto en vestiduras extrañas, y en cuanto nos es dable investigar sus orígenes y sucesivo desenvolvimiento, sólo

(1) *Benares Illustrated by James Prinsep*. London, 1831-32, 3.ª serie.

(2) Sir H. Jones Brydges, *Mission to the court of Persia*. London, 1834, vol. I, págs. 124 y siguientes.

hallamos su germen en los cantos ditirámbicos y en los himnos de los báquicos coros. Esta forma lírica admite después improvisados *monodios* (1) y diálogos narrativos, que se intercalan para introducir cierta variedad, y romper la monotonía de los cantos del coro. En tal estado, sin aislarse lo dramático propiamente dicho de lo lírico y épico, existe el drama griego en tiempo de Thespis, reconocido generalmente como el inventor de la tragedia (2). Sólo cuando la narración se convirtió en diálogo y acción; sólo cuando los interlocutores comenzaron á representar diversos personajes, se desarrolló el drama clara y distintamente.

De la misma manera descubriremos los gérmenes del drama cristiano en los cánticos alternados de la Iglesia, en las antífonas y responsos, y en los diálogos y representaciones simbólicas, de que se valían los sacerdotes para enseñar al pueblo las sagradas escrituras. Pero aunque sea éste uno de los más importantes orígenes del drama moderno, no es, sin embargo, el único. No sólo se ha de buscar el germen del teatro moderno en la Iglesia, sino también en otra segunda fuente muy diversa

(1) Palabra de origen griego, que significa acción de cantar solo, aria.—*(N. del T.)*

(2) Aristót., de *Poét.*, cap. 4.°, 6.—Diόg., *Laert. Plat.*, lib. III, 56.

de ésta: en las bufonadas profanas y juegos mímicos de todos los tiempos y de todos los pueblos. También aquí se observa cierta analogía con la antigüedad helénica. A los deikelistas, ethelontas é hilarodas [1] suceden los mimos, histriones y juglares. Estos últimos reclaman particularmente nuestra atención, ya porque son los primeros representantes del arte mímico moderno, ya en especial porque sus juegos y farsas forman el lazo que une al teatro antiguo y moderno.

Hemos llegado al objeto, á que se encaminan estas reflexiones preliminares: á las dos fuentes, de que se deriva el drama moderno, cuyos orígenes tratamos de señalar [2].

Hacia la época en que se verificó el importante suceso que había de regenerar al mundo, que debe considerarse como el centro de la moderna cultura, habían extendido los ro-

(1) Distintas denominaciones de los actores, según representaban papeles de dioses, héroes ó sátiros, y más tarde de personajes privados.—*(N. del T.)*

(2) Carlos Magnin, en sus *Orígenes du Theatre* (París, 1838), tomo I, trata con extensión de este punto, si bien la primera parte de su obra, que tanto promete, sólo habla exclusivamente del teatro antiguo, y no hay que abrigar la más leve esperanza de que aparezcan algún día los restantes volúmenes que faltan. De aquí que le debamos importantes indicaciones, relativas al método que debe seguir el investigador de los primeros albores del drama.

manos, por la mayor parte del mundo entonces conocido, así su imperio como su afición á las diversiones escénicas. El teatro romano, que nunca llegó á florecer demasiado, decayó al mismo tiempo que la nación á que pertenecía. Casi universalmente la noble musa trágica y cómica se veía reducida, en los últimos tiempos de los emperadores, á asistir á groseros espectáculos y rústicas farsas, en las cuales se reflejaba la profunda degeneración de aquella edad. Como un ejemplo de las increibles atrocidades que manchaban aquel teatro, baste decir que un actor (criminal condenado á muerte) que representaba el papel de Hércules, fué quemado vivo cierto día delante de los espectadores [1]. En cuanto á las indecencias, que sin rebozo se ofrecían al público, recordemos la representación de los amores de Pasiphae y del toro y de Leda y el cisne, todo al natural, y los pasajes de Procopio [2], en que describe los espectáculos, en que tomó parte en el tea-

(1) Tertul., *Ad nationes*, lib. I, cap. 10.—Martial, *De spectaculis*. Epigr. 7.

(2) Aunque la *Historia secreta* de Procopio, protegido de Belisario y prefecto de Constantinopla bajo Justiniano, que cita el Sr. Schack, es de grande interés para los que desean conocer á fondo el reinado del gran legislador de Oriente, debe tenerse en cuenta que tampoco merecen entero crédito sus infames y ocultas venganzas de los que tanto lo favorecieron antes, las cuales prueban el

tro de Constantinopla la actriz Teodora, más tarde esposa del emperador [1].

Si los primeros cristianos evitaban con el mayor cuidado cuanto tenía algún roce con el paganismo; si condenaban las obras artísticas y poéticas de la antigüedad [2], y Tertuliano apellidaba invenciones diabólicas á las tragedias griegas [3], con mayor motivo debieron reprobar con horror el teatro de aquel tiempo, que se distinguía por tan repugnantes licencias [4].

Cipriano y Lactancio acusan á los mismos de enseñar el adulterio y la lujuria [5]; Tertuliano llama á los teatros templos de Venus y de Baco, escuela de inmoralidad y de deleite [6], y Crisóstomo pinta con colores no menos sombríos [7] las compañías de actores de su

extremo de degradación á que llegan á veces los hombres, y las incalculables contradicciones á que los arrastran el interés, la adulación, el miedo y la rabiosa ira.—*(N. del T.)*

(1) V. las *Anécdotas* en el lib. IX de *Suidas*, tomo III de *Kuster*, y las *Menagina*, tomo III, páginas 254 á 259.

(2) Tertul., *De idolatría*, cap. 2.°, y *Passión.*

(3) Tertul., *De spectaculis.*

(4) Arnob., lib. VII, *Disput, adversus gentes.—Sidonius*, lib. III, cap. 13.—Agustín, *Confes.*, III, 2.—*De vera religione*, cap. 22.—Salvianus, *De gubernatione Dei*, VI, cap. 138 y siguientes, ed. Oxon, 1733.—Isidor. Carthag., *Etymolog.*, lib. XVIII.

(5) Cyprian. Epist., 103.—Lactant. Instit. div. I, 20.

(6) Tertul. Opp. ed. Semler, tomo IV, cap. 10, 16.

(7) Crysost. *Homil.* 7 *in Matthæum*, 113 y siguientes.

tiempo. Por esta razón encontramos desde los tiempos primitivos sancionada la regla, de que por ningún concepto deben frecuentarlos los cristianos (1). Esta prohibición fué confirmada después por diversas órdenes y resoluciones de los concilios, que la elevaron á ley (2); pero la frecuencia con que después se repiten tales prohibiciones, á medida que va dominando la Iglesia, prueba que las antiguas diversiones no se extinguían. Después veremos cómo los juegos mímicos de los antiguos, aunque degenerados ya y distintos de lo que fueron, duran hasta los siglos medios, y sirven de lazo al teatro antiguo y moderno.

Mientras los padres de la Iglesia y los primeros expositores de la doctrina cristiana rivalizaban en celo contra el drama, aparecían en el seno de la nueva Iglesia elementos dramáticos, que sólo esperaban una época favorable para desenvolverse. Los gérmenes de aquellas representaciones religiosas, llamadas después misterios y moralidades, cuya primera aparición se fija ordinariamente en los siglos XII y XIII, se dejan vislumbrar en la liturgia de la

(1) Minut. Fel. *in octav*, cap. 37.

(2) Cod. Theod., lib. XV, tit. VII, lib. IV y VIII.—Cod. Justin., lib. V, tít. XVII, lib. VIII.—Nov. CXV, cap. 3, 10.—*Synod. Carthag.* (en el año 398 de J. C.)—*Synod. Illiber.* (en el año 305 de J. C.)

Iglesia primitiva, y en algunos casos se desarrollan hasta alcanzar su perfección dramática mucho antes de lo que se cree. Aunque se haya disputado con frecuencia acerca de la autenticidad de la liturgia más antigua llegada hasta nosotros, v. gr., la de Santiago, y la de las constituciones apostólicas, es indudable que deben mirarse como compilaciones de muchos usos de diversas iglesias muy antiguas, y en especial que la de las últimas se conocía en la Iglesia oriental en el siglo IV. En toda la forma externa del culto, tal como en ellas se halla constituído, y no obstante las modificaciones convertidas después en reglas para los tiempos posteriores, no puede menos de descubrirse su carácter dramático. Así se observa primero en los diálogos del presbítero, diácono y pueblo, y después en las antífonas y responsos, en los cuales un solo cantor entona un versículo, respondiendo luego dos coros alternados que cantan el salmo, repetido al fin por todos los fieles. Estos cánticos alternados se introdujeron hacia el siglo II en Antioquía por Ignacio, y posteriormente en las iglesias griegas bajo Constantino, por los monjes Flaviano y Diodoro, extendiéndose por San Ambrosio al Occidente en el siglo IV [1].

(1) *Bibliotheca patrum*, tomo I.

Igual y decisiva importancia tiene para nuestro objeto el ciclo de fiestas cristianas, que comprende los cuatro primeros siglos. Prescindimos de las fiestas conmemorativas de los santos y mártires, que sin tener una influencia capital en las bases del dogma cristiano, fueron intercaladas más pronto ó más tarde en aquel ciclo primitivo, y sólo nos atenemos á las últimas, consagradas á recordar la vida y muerte del Redentor. Estos días festivos, considerados en su conjunto, vienen á ser una repetición anual del más elevado drama, y todas las partes del todo, todas las fiestas aisladas pueden llamarse otros tantos actos, cada uno de los cuales intenta representar vivamente una acción especial, sacada de las Santas Escrituras. Vemos en el Adviento como la preparación ó prólogo de este conmovedor espectáculo; después en la fiesta de Navidad, el nacimiento del divino Redentor; en la de los Inocentes y Epifanía, la importante conmemoración de su infancia y juventud; en cada una de las festividades que forman el ciclo pascual, el recuerdo de su pasión y resurrección, con sus circunstancias más notables; y por último, en la fiesta de la Ascensión, el acto final de su divina vida. Todo esto compone un conjunto eminentemente dramático, que había de servir más tarde de tipo fundamental al drama religioso.

Entre las fiestas especiales, que forman este gran ciclo, hay varias, cuya celebración por la Iglesia tuvo desde los tiempos más remotos tal carácter dramático, que bastaba el más ligero accidente para transformarlas en verdaderos dramas. Estos días festivos fueron los destinados principalmente más tarde á la representación de los misterios y moralidades, cuyo origen debe buscarse en esos ritos antiguos del culto divino. Parécenos esta ocasión oportuna de mencionar las fiestas más importantes bajo este aspecto, que son las siguientes:

1.ª La fiesta de Navidad, que fué instituída aisladamente por la Iglesia cristiana hacia fines del siglo IV; pero que ya antes, por lo que hace á su objeto, formaba parte de la de la Epifanía (1). En las vigilias celebradas en conmemoración del nacimiento del Salvador, se cantaba por diversas voces el himno *Gloria in excelsis Deo*, que comprende la salutación del ángel á los pastores y la respuesta de éstos. El sacerdote entonaba el canto del ángel, y el pueblo le replicaba en nombre de los pastores *et in terra pax hominibus* (2). Este himno, que des-

(1) Augusti, *Christliche Archeologie*, B. 1, S. 229, nota 329.

(2) *Chronicón Turonense*, por Martene tomo IV, *Collectio amplissima*, pág. 924. Hildeberto de Tours describe así la manera con que se cantaba este himno:

pués se intercaló en la misa, se había ya divulgado á fines del siglo IV por casi todas las iglesias, afirmando el *Cronicón Turonense* que en un principio se había destinado á la víspera de Navidad. La ocasión y forma en que se cantaba, anuncia claramente el germen de las representaciones dramáticas, que más tarde se celebraron en esta misma noche.

2.ª La fiesta de los Santos Inocentes, parte primera de la Epifanía, que se trasladó después al cuarto día de Navidad, y es de las más antiguas de que hablan los documentos históricos (1).

Una homilia de San Fulgencio (2) prueba

Angelicum pos hæc sacrifex pater incipit chorum,
Incæptum complet vociferando chorus.
Incipiat, memoret quæ salvatoris in ortu
Gaudia pastores Angelus edocuit.
Cantica quæ pos hunc superi cecineri recenset
Gloria, quam complet vociferando chorus.

La traducción de estos versos latinos, que no se halla en el texto alemán, es la siguiente: «Después de esto, el ministro que celebra el sacrificio, comienza el coro angélico, que completan los fieles (chorus) en alta voz. Recordará al empezar la alegría que infundió en los pastores el Angel anunciador del nacimiento del Salvador. *La Gloria*, que completará el coro con sus voces, repetirá los cánticos, que entonaron después los habitantes del cielo.»

(1) Augusti I. c. S. 272 y 305.

(2) Ser. IV, d. *Epiphan. Domini et de Innocentibus*, págs. 138 y 139. Ved á Augusti I, c. S. 309.

cuán animado y dramático era el culto antiguo en la representación del acontecimiento, cuyo recuerdo solemnizaba este día. Presentábanse las madres de los niños que habían sido arrebatados, hablando entre sí, lamentando su pérdida, deseando morir con ellos, maldiciendo al tirano, etc. También en cuatro diálogos, que se atribuyen sin fundamento á San Agustín, se desenvuelve este tema de igual manera (1).

3.ª La fiesta de la Epifanía, la solemnidad colectiva más antigua, que recordaba las circunstancias más notables de la infancia de Jesús, entre otras la adoración de los magos, y después (cuando la palabra bíblica *mago* se tradujo por la de rey) llamada la fiesta de los tres Santos Reyes.

Una *Antiphona* de Efraim de Edesa (muerto en 378) (2), que ha llegado hasta nosotros, y contiene un diálogo entre la Virgen y los magos, estaba indudablemente destinada á celebrar esta fiesta en la Iglesia. Es digno de observarse, no sólo su forma, ya casi dramática, sino también su índole especial, que nos

(1) August. Opp., tomo IV, *Append.*, págs. 361 y siguientes.

(2) *Officium Syr.* Rom., 1656, pág. 625.—Ephraim. Opp., tomo VI, págs. 601 á 603.

hace sospechar si debió representarse mímicamente.

4.ª La fiesta de los Ramos, celebrada en la Iglesia oriental desde muy antiguo, que según parece debió introducirse en la occidental poco antes de Carlomagno (1). Dos sermones sobre el tema de este día del obispo Epifanio (2) (nacido de 310 á 320, muerto en 403), prueban que ya en el siglo IV se celebraba en Oriente esta fiesta con procesiones solemnes, juegos y bailes, y nos hacen presumir que ya entonces se acostumbraba representar mímica y dramáticamente la entrada de Jesús en Jerusalén.

5.ª Viernes Santo, Sábado Santo y Domingo de Pascua, acaso las fiestas más antiguas de la cristiandad, unidas las tres estrechamente y consagradas por los ritos de la Iglesia á celebrar la importante pasión, muerte y resurrección de Jesucristo. Si el Viernes Santo se leía en público la historia de la Pasión, después se despojaba el altar de sus ornamentos, se cubría la cruz con un velo, no se cantaban himnos, y sólo se oían las *Lamentaciones de Jeremías* y el *Kirie eleyson;* si el Sába-

(1) Augusti, Th. II, S. 44 y siguientes.

(2) Epiphanii. Opp. Ed. Petar., París, 1622, fol., tomo II, págs. 251 á 258 y 301 á 303.

do Santo se convertía poco á poco el duelo en esperanza, entonándose el *Gloria in excelsis Deo*, aguardando la resurrección; si en la vigilia de Pascua se descubría la cruz, se iluminaba el templo, se vislumbraba próximo el fausto suceso, y al fin se convertía la mañana de Pascuas en estrepitosa alegría, gritándose *Alleluya*, y entonándose cantos alternados que expresaban tanto júbilo, deben mirarse todas como fiestas simbólicas en conmemoración de los dolores y triunfo de Jesús, cuyos elementos dramáticos no es posible desconocer.

Aunque Augusti (L. c., Th. II, S. 134) sostenga que las solemnidades dramáticas, destinadas más tarde á representar la historia de la Pasión, no son conformes al espíritu de la Iglesia primitiva, parece contradecirlo el sermón de Eusebio Emiseno [1] (antes de 359) que ha publicado. Esta homilía del Viernes Santo es el ejemplo más antiguo y característico del estilo retórico-dramático, que domina en las obras de Efraim de Edesa y de Epifanio, y hasta puede denominarse en rigor un pequeño drama. Aparecen en él el infierno, la muerte y el demonio, que hablan entre sí de la crucifixión del Salvador; y aunque no se representase por

(1) *Oratio in sacrum Parasceves diem*, ed. Augusti. Bonnæ, 1820.

distintos actores, parece indudable que el sacerdote, que lo exponía, debió indicar con las modulaciones de su voz los diversos personajes, en cuyo nombre hablaba. Dedúcese de su lectura que el desarrollo del drama, propiamente dicho, no tardaría en verificarse. También aquí debemos mencionar la más notable producción de la antigua literatura cristiana, la tragedia titulada *Cristo paciente* (1). Aunque se haya disputado si es ó no su autor verdadero San Gregorio Nacianceno, á quien se atribuía, no puede negarse su gran antigüedad; y hasta adoptando la opinión de los que creen que es obra de Apolinar de Laodicea, resultará en todo caso poco posterior á la fecha indicada. Así como se desprende del prólogo que fué representada, así también deja presumir su objeto que dicha representación se hacía el Viernes Santo. Por lo demás, se ha defendido con muy sólidas razones (2) que San Gregorio es el autor de este drama, en cuyo supuesto encontramos uno religioso representado en el siglo IV.

(1) Gregor. Nacianz., *Opera*, V. II, páginas 253 y siguientes. Col., 1690.

(2) χριστος παοχων (Cristo Paciente) *Gregorio Nacianceno, Adjudicetur quæstionum patris, biga Vratislariæ*, 1816, IV, páginas 10 y siguientes.—Augusti, L. c., vol. V, pág. 341.—V. Valkenær, *Præf. ad Euripid. Hippol.*, págs. 11 y siguientes, y *Fabric., Bibl. Gr.*

No es, sin embargo, el único de esa época de que tenemos noticia. Apolinar, obispo de Laodicea, escribía para las escuelas diversas imitaciones de los clásicos griegos, como tragedias semejantes á las de Eurípides, y comedias imitadas de Menandro (1), y San Gregorio Nacianceno (aun suponiendo que no sea suyo el *Cristo paciente*) compuso también una tragedia, según nos dice el sirio Ebed-Jesús (2). Estas obras, por lo demás, atendiendo á la circunstancia de que el *Cristo paciente* está formado casi en su totalidad de versos de Eurípides y de Lykophron, parecen más bien producciones de una erudición laboriosa que de una espontánea vena poética. Siendo así, puede asegurarse que no debieron vivir mucho en la memoria del pueblo, pues no hay testimonio auténtico alguno, del cual se desprenda, que se compusiesen en los siglos subsiguientes poesías de esta especie. Y aunque sostengan algunos escritores que estos dramas fueron llevados por peregrinos á la Europa occidental, dando origen al teatro moderno (3), la verdad

(1) Sozom., *Hist. eccl.*, lib. V, cap. 18.

(2) Catál. n. XV *in Assemanni Biblioth. Or.*, tomo III, P. I, pág. 24.

(3) Collier, *History of english dramatic poetry and Annals of the stage*, vol. I.—Voltaire, *Essai sur les mœurs et l'esprit des nations.*

es que tal hipótesi carece de sólido fundamento. Más importante que estas composiciones aisladas, es seguramente para nosotros la ulterior investigación de los orígenes del drama en los ritos religiosos del cristianismo. Entre éstos son dignos de mención especial las más antiguas y solemnes fiestas, que se celebraban junto á los sepulcros de los mártires, de que habla San Agustín [1]; las procesiones y entierros con su salmodia é himnos [2], y por último, las *Agapas* con su índole á todas luces mímica, y la ceremonia del lavatorio de los pies, imitación del que practicó Jesucristo. Pero antes de exponer brevemente el desarrollo posterior de este elemento, debemos echar una ojeada á los últimos vestigios del teatro antiguo y del culto pagano, en cuanto se refieren á nuestro objeto, y entonces veremos, por los resultados que ha de darnos, que tal propósito no puede calificarse de ociosa digresión. Observaremos cómo subsistieron en los siglos siguientes los juegos mímicos de los romanos bajo la forma de farsas y bufonadas profanas, ó confundiéndose con el naciente drama religioso, y cómo los restos de los espectáculos gentílicos, no sólo de griegos y romanos, sino también de los

(1) August., *Serm.* 311 *in Natal. div. Cypriani.*

(2) Binterim, *Denkwürdigkeiten der katholischen Kirche,* P. IV, tomo I, pág. 555.

pueblos germánicos, contribuyeron á dar vida al drama religioso, próximo ya á su perfección.

Desde la caída de la república fué degenerando poco á poco el teatro romano, poéticamente considerado. Ya en tiempo de Quintiliano y de Plinio el Joven, no encontraba el poeta trágico otro medio de proporcionarse auditores que alquilar un salón, y leer su tragedia al concurso invitado con este objeto (1). La *Medea*, que cita Tertuliano; el *Querolus*, imitación de la *Aulularia* de Plauto, del cuarto ó quinto siglo; la *Clytemnestra* griega del quinto ó sexto, y la tragedia titulada *Chrisarguro* (2), que escribió Timotheo de Gaza en alabanza del emperador Anastasio (3), son las últimas composiciones literarias de la musa dramática antigua, dudándose todavía si se representaron alguna vez en el teatro. En cambio los mimos y pantomimas se mantuvieron en la escena con general aplauso (4), aunque muy

(1) Quint., *De oratoribus*, C., 9, 11.—Plim., *Epist.* VII, 17.

(2) De dos palabras griegas, que significan oro y plata.

(3) Voss., de *Hist. Gr.*, II, 21, pág. 319.—Fabr. *Bibl. Gr.*, tomo II, pág. 325; VI, pág. 380.

(4) Marc. Aurel., lib. XI, párr. 56.—Müller., *Comment. de genio, moribus et luxu ævi Theodosiani.*—Gotting., 1798, pág. 91.—Procop., *Hist. arc.*, cap. 9, página 70.

distintos aquéllos de la perfección artística de los de Publio Syro, y convertidas éstas en espectáculos casi bárbaros.

Es costumbre, cuando se habla del teatro antiguo, tratar sólo de las representaciones públicas. Sin embargo, conviene á nuestro propósito recordar, que la afición de los antiguos á los pasatiempos mímicos se manifestaba de varias maneras. Largo tiempo hacía, que, así en Grecia como en Roma [1], el pueblo en las calles y los grandes en sus palacios, favorecían á farsantes y bufones; ricos particulares llamaban á los actores á sus casas para celebrar fiestas, en las cuales se recitaban á veces pasajes de comedias y tragedias, y otros dramas enteros [2]; romanos principales mantenían en sus palacios mímicos que los acompañaban en sus viajes [3], y en las festividades más solemnes nunca faltaban en Roma bailes pantomímicos [4]. Estas representaciones aisladas, á las

(1) *Athenæus*, lib. XIV, págs. 615 y siguientes.—Xenoph., *Sympos.*, cap. 1.°, párr. 12, y cap. 4.°, párr. 50.—Juven, sát. XIV, versos 301 y siguientes.—Quinct., libro X, cap. 7.°, párr. 11.—Séneca, epist. 45, etc.

(2) Aristophan, *Nub.*, v. 1.364 y siguientes.—Schol, ibid.—Xenophonte, *Sympos.*, cap. 9.°—Macrob., *Saturn.*, lib. II, cap. 9.°, pág. 359.

(3) Plutarch., *Syll.*, párr. 36.—Cicer., *Philipp.*, II, párrafos 24 y 27 y siguientes.

(4) Tit. Liv., lib. XXXIX, cap. 6.º—Suet., *Domit.*,

cuales no asistía todo el pueblo, sino sólo el populacho en las calles ó los ricos en sus palacios, se fueron haciendo exclusivas en los últimos tiempos de los emperadores (1). Si hemos de tener en cuenta la existencia de los antiguos juegos escénicos en los siglos posteriores, es necesario no olvidarnos de su doble forma, ni creer, que, cuando se habla de dramas, han de entenderse por esta palabra representaciones hechas en los teatros públicos. Las crónicas y cánones de concilios, que prueban la existencia de los espectáculos dramáticos durante la Edad media, indican raramente sus condiciones especiales. Consta, sin embargo, de Casiodoro, que en el siglo VI se representaban composiciones dramáticas en el teatro de Pompeyo en Roma, y que fué restaurado para este objeto por Theodorico. Este mismo escritor les llama expresamente mimos y pantomimas (2). Riccoboni, con visos de gran verosimilitud, ha sustentado la opinión de que *la commedia dell' arte* italiana proviene inmediatamente del mimo romano (3). No sólo lo de-

cap. 7.º—Plinio, lib. VII, ep. 24.—Macrob., *Saturn.*, lib. II, cap. 7.º

(1) *Ammianus*, lib. XIV, cap. 6.º—Vopisc., *Carin.*, cap. 16.—*Memoires de l'Academie des inscriptions*, tomo I, págs. 121 y siguientes.

(2) Cassiod., lib. IV, ep. 51; lib. I, ep. 20.

(3) Riccoboni, *Hist. du theatre italien*, tomo I, pági-

muestra así en general el uso de las máscaras, común á ambos espectáculos, sino también ciertas particularidades aisladas, como, por ejemplo, la semejanza del arlequín con el romano *centumculus*, puesto que los dos personajes usaban traje de varios colores y espada cómica (1); la del polichinela con el antiguo *macco*, etc. (2). Pero esta especie de comedia italiana no es el único lazo, que une á la escena antigua con la moderna, si bien esta unión no aparece en general tan clara y patente como sería de desear.

No hay duda de que, durante la Edad media, subsistieron las representaciones mímicas en los paises sujetos á la dominación romana. De los numerosos documentos, que lo atestiguan, indicaremos sólo los más importantes.

El sínodo de Arlés, celebrado en 412, excomulga á los que visitan las iglesias en día festivo. Procopio dice, hablando del tiempo de

nas 21 y siguientes.—Sin embargo, parece errónea la etimología de la palabra *zanni* (nombre común de las máscaras italianas), derivada del mímico romano *Sannio*. Es más probable que *zanni* sea corrupción de *Gianni*, esto es, Juan.

(1) Pollux, *Onomast*, lib. IV, cap. 18, segm. 117.

(2) Riccoboni, tomo II, pág. 317.—En Ficoroni, *Le maschere sceniche é le figure comiche degli antichi romani*, pág. 48, se ve un grabado de la estatuita de un *macco*, viva imagen de Polichinela, hallada en el año de 1727.

Justiniano, que los romanos sólo conservaban de los griegos las tragedias, mimos y piratas, de lo cual se deduce que en el siglo VI se daban espectáculos trágicos, así en Roma como en Constantinopla. El concilio tercero de esta ciudad, del año 680, prohibe la representación de los mimos, ordenando especialmente á los clérigos y monjes que se abstengan de concurrir á los juegos escénicos. Prohibiciones semejantes se hicieron en Tours (813) y en Aquisgrán [1] (816); la palabra *scenæ*, usada en el último, parece indicar que existían algunos teatros, en los cuales se daban representaciones de esta especie [2]. El obispo Agothardo

(1) Conc. Turon. III, can. 7. *Sacerdotes histrionum turpium et obscœnorum insolentias jocorum effugere jubentur.* (Absténganse los sacerdotes de las torpezas é insolente obscenidad de los histriones.)—(*T. del T.*)—Sin duda este canon, como observa Muratori (*Antiquitates Italiæ,* tomo II), es también del antiguo concilio de Laodicea. ¿Y por qué razón había de repetirse en éste, no existiendo la causa que lo produjo en el otro?

Conc. Aquisgranense d. a. 816, can. 83: *Quodnon oporteat sacerdotes aut clericos quibuscumque spectaculis in scenis aut in nuptiis interesse.* (Porque no conviene que los sacerdotes ó clérigos asistan á ninguna clase de espectáculos, ya escénicos, ya en celebridad de bodas.)—(*T. del T.*)

(2) También en una crónica antigua de Milán se habla de un teatro, *super quo histriones cantabant sicut modo cantatur in Rolando et Oliverio. Finito cantu, bufoni et mimi in citharis pulsabant et decenti motu corporis se circumvolvebant.* (En el cual cantaban los histriones

anatematiza en el año 836 á los histriones, mimos y juglares (1); Alcuino Albino reprueba la costumbre que observaban los próceres, de albergar en sus casas á tan frívolos vagabundos (epíst. 107), y aun más importante es un párrafo de las capitulares de la época posterior de los Carlovingios, en el cual se habla expresamente de los actores (*scenicis*) (2).

Las fiestas de corte, casamientos de prínci-

como ahora se canta en Rolando y Oliverio; y acabado el canto, los bufones y mímicos pulsaban las cítaras y danzaban en círculo moviendo sus cuerpos con decencia.) —(*T. del T.*)—Muratori, *Antiquitates Italiæ*, tomo II, pág. 840.

(1) Muratori, l. c.—Du Fresne dice en su *Gloss.*, que *mimus*, en el latín de los monjes, sólo significaba el músico; lo cual, en tal extensión, es indudablemente falso. Aunque ya esta voz hubiese perdido la significación estricta, que tuvo entre los romanos, muchos documentos que la usan, especialmente cuando hablan de *spectacula mimorum*, no indican ni con mucho que los *mimi* de la Edad media cantasen haciendo gestos mímicos, ni que expusiesen sus relaciones ni aun semi-dramáticamente. La palabra *histriones*, que se encuentra con tanta frecuencia en las obras de la Edad media, alude más claramente á representaciones dramáticas, aunque sin determinar su especie ni forma.

(2) Capit., lib. V, cap. 388, pág. 1509 de Heineccio: *Si quis ex scenicis vestem sacerdotalem aut monasticum vel mulieris religiosæ, vel qualiscumque ecclesiastico statu similem indutus fuerit, corporali pœna subsistat et exilio tradatur.* (Si alguno de los que salen á la escena vistiere hábito sacerdotal, ó monástico, ó de monja ó de otro cualquier estado eclesiástico, sufra pena corporal y sea desterrado.)

pes, etc., invitaban á estos cómicos errrantes á ejercitar su arte, ofreciéndoles rica recompensa. Así se explica que á las nupcias de Enrique III, en Ingeldheim (año 1045), concurriera multitud innumerable de histriones y juglares, aunque el emperador los despidiera sin darles dinero ni alimento, lo cual menciona el cronista como una acción laudable, aunque insólita por demás (1). Thegano y Juan de Salisbury reprueban las representaciones de los juglares como escandalosas (2), y el concilio sexto de Letrán, del año 1215, prohibe de nuevo á los clérigos asistir á ellas.

Difícil es, en verdad, señalar claramente las particularidades de estas representaciones mímicas, ateniéndonos sólo á las indicaciones mencionadas. Unicamente se desprende de ellas, que, por lo común, consistían en cantos y bailes acompañados de expresivos gestos, ó en pequeñas farsas, que ya se representaban en

(1) Herm., *Contracti Chronicon*.—Schmid, *Historia de Alemania*, tomo II, pág. 367. De la voz latina *joculator* viene la francesa *jongleur* y la española *joglar*. Parecía natural que hablásemos ahora de los cantores y mimos que llevaron dichos nombres; pero no lo hacemos, porque siendo este punto muy interesante para conocer los orígenes del teatro español, hemos preferido dejarlo para más adelante.

(2) Du Chesne, *Scr. hist. Franc.*, tomo II, pág. 279.—Joh, Sal., lib. I, cap. 8.°, *De nugis curialium*.

las calles delante del pueblo (á veces en algún teatro levantado al efecto), ó en las casas de los ricos y en los palacios de los príncipes. Según se deduce de unos versos de Chaucer, no dejaba de ser importante el aparato escénico de los histriones de la Edad media, pues habla de la aparición y desaparición de leones, de barcos que nadan en el agua, de campos llenos de flores, y de castillos de piedra, con que solían sorprender á los espectadores (1).

(1) For I am siker there be sciences
By which men make divers aparences
Soche as these sotill tragetores playe,
For oft at festis hare I well heard saie,
That tragitors within an halle large,
Have made to come in watir and a barge
And in the halle rowin up and dound;
Sometime hath semid come a grim lioun;
And sometime flouris spring as in a mede;
Sometime a vine and grapis white and rede;
Sometime á castill all of lime and stone,
And when'hem likid void'n'hem anon;
Such semid to every maun'is sight

Chancer's works, pág. 111.

(Porque estoy seguro de que hay ciencias que enseñan á los hombres á evocar ciertas apariciones, semejantes á las de los sutiles trágicos, que, según he oído decir, llenan de agua en sus funciones un ancho salón y traen á él una barca que navega á uno y otro lado, y á veces parece que se presenta un león terrible, y otras que florece la primavera como en un prado, ya figurando blancas uvas ó rojos racimos, ya castillos de tierra y piedra, que desaparecen á su antojo, y tales que cualquiera afirmaría verlos.)—(*T. del T.*)

Ocurre preguntar ahora, si estos espectáculos de los siglos medios han de mirarse como hijos del teatro romano; si el mimo y pantomimo, cuya existencia en el siglo VI hemos probado antes, continuaba siempre subsistiendo, y si las máscaras del primero, cuya no interrumpida duración ha demostrado Riccoboni con tales visos de verosimilitud, fueron también conocidas por este tiempo en los paises en que dominaron los romanos.

Nada fácil es responder categóricamente á tales preguntas. La afición á las diversiones mímicas es tan ingénita en el hombre, y tan natural su desarrollo, que los pueblos no necesitan apelar á elementos ajenos para formarlo. Que hayan existido en la Italia, Alemania, Francia, etc., de la Edad media, no es prueba suficiente para afirmar que hayan sido heredados de otros pueblos.

Y si se quiere sostener la última opinión, conviene no olvidar, que, como en todos los demás pueblos, así también en éstos se hallan desde la más remota antigüedad gérmenes dramáticos, que pudieron desarrollarse en aquellas postrimeras tentativas, ya indicadas (1). Sólo se puede afirmar con evidencia:

(1) Así se comprende que algunos piensen que los *mimi, histriones* y *joculatores* de la Edad media (denomi-

Que el drama romano fué el único que alcanzó perfección en su forma, precediendo inmediatamente al que le sucedió en la Europa moderna; y

Que los datos existentes hasta ahora, relativos á su duración, se enlazan en no interrumpida cadena con otras representaciones dramáticas, cuyas propiedades no podemos conocer á fondo.

La sospecha de que aquél, y especialmente el mimo y la pantomina, han contribuído en parte á la formación de los últimos, no puede rechazarse por completo, puesto que el tiempo y la adición de extraños elementos pueden haber variado su índole primitiva.

nados *singari*, *scirno (scurra)*, *sprangari* y *goukalari* en los glosarios de los siglos IX y X) son los sucesores degenerados de los antiguos bardos, fundándose, al menos en cuanto á ciertas especies de cantores, en documentos decisivos, como, v. gr., en el inserto en Witich, corb. I, pág. 636, en donde dice que *inito certamine tanta cæde Franci mulctati sunt, ut à mimis declamaretur, ubi tantus ille infernus esset, qui tantam multitudinem cæsorum capere posset.*—(Comenzada la batalla murieron tantos francos, que los *mimos* declamaban admirándose de que hubiese un infierno tan vasto, que pudiera contener tanta muchedumbre de muertos.)—(*T. del T.*)—La costumbre á que aluden estas palabras, de llevar cantores á las batallas, venía sin duda por tradición de la más remota antigüedad germánica.

CAPÍTULO II.

Influencia simultánea de los ritos de la Iglesia y de las diversiones profanas en la formación del drama religioso.—Dramas religiosos más antiguos que existen.—Fiestas del *Corpus* en el siglo XIII.—Edad de oro del drama religioso.— Misterios.—Moralidades.—Dramas profanos del siglo XII.

PERO dejemos ahora estas indicaciones acerca de la existencia del drama profano, y echemos una ojeada sobre los elementos dramáticos, que se desarrollaban en el seno de la Iglesia.

Despréndese de muchos cánones de concilios (citados antes en parte), que ni los cristianos ni sus sacerdotes se abstuvieron de asistir á las representaciones teatrales. No hubo prohibiciones bastante fuertes para contener la natural afición á este linaje de espectáculos; y no contenta con ellos, tomó también parte en las diversiones paganas, puesto que ya no existía la misma razón de evitarlas, desaparecien-

do poco á poco el gentilismo como religión, y no habiendo entre esos usos y la idolatría los lazos que antes existieron. Vanas fueron, por tanto, las diversas tentativas de la Iglesia para apartar á los fieles de esos abusos. Entre las muchas costumbres del paganismo que aceptó la Iglesia, cuéntanse las procesiones gentílicas, las mascaradas y bailes en las fiestas cristianas, asimilándoselas de tal modo, que poco á poco se fué olvidando su origen. Y como la mezcla de tan diversos elementos no pudo menos de introducir muchas novedades en el culto cristiano, no es extraño que también contribuyese á la formación del drama religioso. Esto merece examen más atento.

Por una extraña coincidencia (caso de que no se quiera explicarla como inmediato efecto de causas anteriores) (1), los días destinados á la celebración de muchas fiestas cristianas son los mismos que los de otras gentílicas. Así sucede especialmente con las que forman el ciclo de la Navidad y esta última propiamente dicha, la conmemoración de San Esteban mártir, de San Juan Evangelista y de los Inocen-

(1) Sabido es que muchos arqueólogos han sostenido la opinión de que la fiesta de Navidad provino de la Brumal romana de 24 y 25 de diciembre, ó de la consagrada al sol. V. á Wernsdorf, *De orig. solemn. natal. Chr. ex festivitate Natalis Invicti*, Viteberg, 1757, IV.

tes, la Circuncisión, las del Santo Nombre de Jesús y de la Epifanía, que coinciden con las Saturnales, las Juvenales instituídas por Nerón, las *Calendæ Januariæ* y las *Natales invicti* (sc. Solis). La estrepitosa alegría, que reinaba en estas tumultuosas solemnidades paganas, arrastraba á no pocos cristianos, y excitó el celo de muchos padres piadosos de la Iglesia, que agotaron su elocuencia en alejarlos de tales espectáculos idólatras (1). Sin embargo, continuó después el desorden hasta el punto de llamar la atención de las asambleas eclesiásticas (2). Entre los cánones de concilios que aluden á él, es el más importante el del Trullano, de 692, porque indica cuáles eran los vestigios de fiestas paganas que todavía subsistían (3). Este canon prohibe á los fieles cele-

(1) August., *Serm. V de Calend.*, Jan., Opp., tomo X, págs. 621 y siguientes.—Tertul., *De idolatría*, cap. 14.—Cons. á Bingham, *Antiq. Chr.*, vol. IX, págs. 6-8.

(2) Conc. *Ant-Isidor.*, can. 1.—Turon. II, a. 576, can. 17.—Roman, a. 744, can. 7.

(3) *Concil. Trullanum.* d. a. 692, can. 62.

«Por tanto, decretamos que sean abolidas entre los fieles las fiestas llamadas Calendas, y las llamadas Bota, y la que se celebra el día 1.° de marzo. Y reprobamos las danzas públicas de mujeres, causa de mucho daño y perjuicio, y las de hombres ó mujeres, que se celebraban entre los griegos en alabanza de sus falsos dioses, antigua costumbre contraria á la vida de los cristianos; y mandamos que ninguna mujer se disfrace de hombre ni al contrario, ni que se pongan máscaras cómicas, trágicas ó sa-

brar la fiesta de las Calendas (año nuevo); las Brumales, llamadas después Bota, y la que se celebraba el 1.º de marzo (1). Háblase en él especialmente de los bailes públicos y escandalosos de las mujeres, de las danzas y fiestas en alabanza de los falsos dioses, de los disfraces de hombres con trajes de mujeres y de mujeres con los de hombres, de la costumbre de usar máscaras cómicas, satíricas y trágicas, y por último, indica que aún no habían muerto del todo las estrepitosas fiestas de las Bacanales (2).

Cuanto en él se dice ha de entenderse principalmente del Oriente, y prueba sin ambajes cuán largo tiempo habían durado las costum-

tíricas, ni que aclamen al abominable Baco al pisar la uva en los lagares ni al llenar de vino los odres; ni, por último, que arrastrados de su muy vana ignorancia, den furiosas carreras.„

(1) Bingham, *Antiq. Christ.*, vol. VII, págs. 228 y 229, indica que los βότα griegos no son distintos de los *Vota* latinos.

(2) Indudablemente son restos de las Dionisiacas, ó acaso de las Anthesterias ó fiestas celebradas en la primavera á Dionisio de Nysea, en el mes de febrero. V. Böckh, *Staatshaushalt der Athener II*, pág. 170, y las *Abhandlungen der Berl.*, *Acad.* d. W. hist. philol. Classe; 1816, XVII, pág. 70. Siglos hacía ya que se habían prohibido las fiestas del dios del vino, aunque todavía subsistiesen vestigios de ellas; no sé si ya se ha hecho la observación de que probablemente dieron nacimiento á la fiesta del Carnaval.

bres paganas, no obstante su degeneración. Dedúcese de otro documento algo más antiguo [1], que esas reminiscencias gentílicas habían tomado en el Occidente otro carácter. Distínguese, si lo examinamos, por la singular coexistencia de lo pagano y lo cristiano, y por la transición del primero al segundo, que ya comienza á vislumbrarse. Al mismo tiempo que alude claramente al paganismo, la prohibición de celebrar juegos y danzas y entonar cánticos idólatras, y la de cubrirse en las Calendas de enero con pieles de ternera ó de ciervo [2], prueba también la mención que se

(1) Sermón de San Eligio (nacido en 588, muerto en 659), inserto en *d'Achery, spicileg.*, tomo V, págs. 215 y siguientes (en París, 1661), en donde dice:

Nullus in Calendis Januarii nefanda aut ridiculosa, vitulos aut cervulos, aut jotticos (al. uterioticos) faciat,—nullus in festivitate S. Joannis vel quibuslibet sanctorum solemnitatibus solstitia aut vallationes vel saltationes aut caraulas aut cantica diabolica exerceat.—Ludos etiam diabolicos et vallationes vel cantica gentilium fieri vetate nullus hæc christianus exercat, quia per hæc paganas efficitur. (V. *Grimms deutsche Mithologie, Anhang.*, pág. 29.)

(Que ningún cristiano ejecute en las Calendas de enero acciones nefandas ó rídiculas, ni remede novillos ó cervatillos ó enanos; que ninguno en la fiesta de San Juan ni en las de otro cualquier santo, sea el que fuere, celebre el solsticio con bailes, ni danzas, ni músicas, ni cánticos diabólicos.—Prohibid los juegos diabólicos, las danzas y los cánticos gentílicos, y que ningún cristiano haga esto, pues por ende se hace pagano.) —(*T. del T.*)

(2) Antigua costumbre romana, de que habla Dioni-

hace de las fiestas de los santos, que lo consagrado en un principio á la alabanza de los dioses empieza á servir para el culto cristiano. Asimismo se desprende de este sermón, que, en las últimas manifestaciones del gentilismo, se mezclaba la mitología romana con la de otros pueblos idólatras, pues además de las claras alusiones, que se hacen en todo el sermón, á las supersticiones germánicas, encontramos en él mención expresa de los *jottici*, que son indudablemente los enanos de la mitología del Norte (1). También en la antigüedad germánica se santificaban los días de Navidad y de Año-nuevo, celebrándose con gran pompa la procesión de la diosa Holda (2), y probablemente con disfraces y juegos, que después se confundieron con los destinados á solemnizar las Calendas romanas de enero.

Al paso que los primeros prelados rivalizaban en celo atacando estos placeres tumultuo-

sio de Halicarnaso. Fué abolida en el Conc. Ant.-Isid., can. 1, y en el Pœnitential Román. (*Ap. Hetlinyarum*, lib. VI, cap. 6.º)

(1) Neues *Jahrbuch der Ber. Gesellsch. für deutsche Sprache und Alterthumskunde von*, V. D. Hagen., I. B. pág. 357.

(2) *Grimms deutsche Mythologie*, pág. 169. De esta procesión en honor de la diosa Holda, que se celebraba en las casas, para premiar las buenas hilanderas y castigar las holgazanas, viene sin duda la de la Virgen María en la vigilia de Navidad con San José y el siervo Ruperto.

sos, patrocinaban una diversión, que pronto se hizo igualmente licenciosa, y llegó á ser objeto de las censuras eclesiásticas. Para mostrar el profundo desprecio, que merecía el paganismo, se introdujo una especie de fiesta satírica ó burlesca, que se celebraba en las iglesias con varias bufonadas y disfraces extraños, la cual, á pesar de su objeto, opuesto á ellas, recordaba de muchas maneras las diversiones paganas. Tan singular fiesta (generalmente llamada de los locos) es sin duda muy antigua, y la época en que se celebraba no era la misma en todas partes, pues unas veces se consagraba á este objeto el día de Año-nuevo, otras el de los Santos Inocentes, otras, en fin, el de la Circuncisión ó la Epifanía [1].

A menudo coincidían también las épocas en que se solemnizaban las fiestas cristianas y gentílicas, como en varias de mártires y santos, en las pascuas que caían ordinariamente en el tiempo en que se celebraba la fiesta del

(1) *Augustinus, in homilia de Kalendis Januarii.*—Du Tilliot, *Memoires pour servir á l'histoire de la fête des foux;* Laus. et Gén., 1741.—Baumann, *Dissert. de Kalendis Januarii;* Viteberg, 1666.—Du Fresne, *Glossar. voce Kalendæ.*—*Frankenstein de novo anno;* Lips., 1673.—Warton, *History of english dramatic poetry*, tomo I, pág. 247.—Menestrier, *Representations en musique ancienne et moderne*, cap. 10.—*Vetus liturgia aleman.*, página 367.—*Durandus, Ratio div. officii*, lib. VII, can. 42.

verano, representándose por una pantomima la victoria de éste sobre el invierno (1), en cuyo caso no era dable que los fieles olvidasen enteramente las antiguas costumbres.

Si bien los sacerdotes más rígidos y los legisladores de la nueva Iglesia se esforzaron por todos los medios en atacar los vestigios de las antiguas supersticiones, hubo otros hombres ilustrados é influyentes, que creyeron más saludable no desplegar tanta severidad contra esos usos inveterados, sino darles más provechosa dirección. Uno de los que lo intentaron fué Gregorio el Grande (2). Así se logró que la corriente de las diversiones paganas, que ya se había mezclado con elementos cristianos, penetrase al fin en la Iglesia. Olvidose poco á poco el objeto de los bailes, cánticos y demás alegres solemnidades, y lo que en un principio sirvió para honrar á Saturno ó Baco, se destinó más tarde á la alabanza de San Juan, San Esteban ó Jesucristo.

En los días festivos acostumbraba el pueblo reunirse cerca de las iglesias, levantar tiendas con ramas de árboles, y celebrar alegres ban-

(1) Dos jóvenes, representando al verano y al invierno, luchaban entre sí hasta que el último sucumbía. V. *Grimms deutsche Mythologie*, págs. 440 y siguientes.

(2) Gregorii M., *Epístola ad Melitum Abbatem, in Gregorii;* M. Opp., par. 2.795, fol. Tomo II, págs. 1.176 y 77.

quetes [1]. Como las fiestas paganas coincidían frecuentemente con las cristianas, la piedad se mostró en éstas como en aquéllas, y la alegría, libre de trabas, penetró en iglesias y pórticos, entregándose á danzas, bufonadas y cánticos profanos. Acaso se refiera á tales desórdenes en el templo del Señor el sermón de San Eligio, ya citado, pues las capitulares del siglo VI prohiben el baile en las iglesias. Natural era que no faltaran en tales festividades cantores y bufones, que contribuyesen á aumentar los placeres y alegría del pueblo. Ya una capitular de la época carlovingia parece aludir á ellos [2], y prohibe á los *scenicis* vestir traje eclesiástico, cuando en las iglesias representa-

(1) Gregorius, M. l. c. *Et quia boves solent in sacrificio dæmonum multos occidere, debet his etiam hac de re solemnitas immutari, ut die dedicationis vel notalitiis sanctorum Martyrum, quorum illic reliquiæ ponuntur, tabernacula sibi circa easdem Ecclesias, quæ ex fanis commutatæ sunt, de ramis arborum faciant, et religiosis conviiis solemnitatem celebrent.* (Y porque suelen sacrificar muchos bueyes á los demonios, conviene alterar esta solemnidad, de suerte que el día de la dedicación ó aniversario de los santos mártires, cuyas reliquias se hallan allí depositadas, levanten tiendas con ramas de árboles cerca de las mismas iglesias, que antes fueron templos (de los falsos dioses) y celebren en ellas la fiesta con banquetes religiosos.)—(*T. del T.*)—V. á Jacobus Gretser, *de Festis Christianorum et benedictionibus* en sus Opp. Regensburg. 1735, tomo V, pág. 145.

(2) Heinecc., *Capit.*, lib. V, can. 308, pág. 1.509.

ban tales espectáculos en compañía de los clérigos. Expresamente anatematiza un canon más antiguo este desorden, pues aunque la prohibición es del año 1316, se tiene por anterior en muchos siglos á esta época, fundándose en sólidas razones [1].

La santidad del lugar y del día debió aconsejarles representar las sagradas historias, á cuyo recuerdo se destinaba esta fiesta, en vez

(1) Conc. Germ. IV, pág. 257, tít. III. Syn. Diœces. Wormat. *In Ecclesia ludi fiunt theatrales, et non solum in Ecclesia introducuntur monstra larvarum, verum etiam presbyteri, diaconi et subdiaconi insaniæ ludibria exercere prœsumunt, facientes prandia sumptuosa et cum tympanis et cymbalis ducentes choreas per domos et plateas civitatis. —Prœterea destricte inhibemus, ne sacerdos, qui, ut in festo S. Johannis, more solito Missam celebret, assumetur, aliquam personam Ecclesiasticam vel mundanam, mimos, vigellatores vel tympanatores ad cœnam, vel ad prandium invitet, vel illos aut alios, qui muricis instrumentis canere consueverunt, in Ecclesia vel extra in domo vel platea eundo vel chorizando sequetur.*—(Represéntanse en la iglesia espectáculos teatrales, y no sólo penetran en ella enmascarados fantasmas, sino que los presbíteros, diáconos y subdiáconos se prestan á acompañarles en su locura, y celebran banquetes suntuosos, y guían á los coros con tímpanos y címbales por las calles y plazas de la ciudad. —Prohibimos además terminantemente que el sacerdote elegido para celebrar la misa el día de San Juan, según costumbre, invite á cenar ó á comer á algún eclesiástico ó seglar, á mimos, tocadores de vihuela ó de tímpano, y que en la iglesia ó fuera de ella, en las casas ó en las plazas, los siga y acompañe en sus coros, ya se trate de ellos, ya de cualesquiera otros de los que suelen tocar instrumentos músicos.)—*(T. del T.)*

de sucesos profanos, y de esta manera los gérmenes del drama, que vimos apuntar en los ritos de las más antiguas festividades cristianas, se desarrollaron sin obstáculo para figurar en la escena. Mientras no salió de manos de vagabundos mimos y de frívolos clérigos, que los imitaron, no abandonó su carácter licencioso, ni dejó de contribuir á la profanación de fin tan santo, por cuya razón obligó á menudo á la Iglesia á dirigir contra él sus censuras. Pero pronto enseñó la experiencia que la afición del pueblo á tales espectáculos, una vez despertada, no se extinguía fácilmente, y el clero, que ya antes se esforzara en representar los maravillosos sucesos de la Redención, comenzó á influir con ese objeto en el ánimo de los fieles. Verdad es que sólo faltaba un leve impulso externo, para inclinar á los clérigos á intervenir en la representación de las sagradas historias. Los himnos y antífonas de la Iglesia, los sermones de los sacerdotes, y diversas particularidades del culto, como hemos visto, habían madurado gradualmente el elemento dramático; la forma empleada en la representación de las santas historias al pueblo tenía ya mucho de mímica (1); largo tiempo hacía que, mien-

(1) Consérvanse antiguas Biblias manuscritas, en las cuales, cuando la narración se convierte en diálogo, se

tras se leía el texto de la Biblia, representaban los clérigos un papel, al cual se ajustaban simbólicamente las divisiones capitales del texto, y por tanto le faltaba muy poco para convertirse en exposición dramática viva y acabada. Para rechazar el argumento, de que estas nuevas costumbres eran indignas del templo del Señor, se sostuvo que podían servir de enseñanza y fortificar la fe del pueblo, que asistía á tales representaciones.

Como no siempre se tuvo presente este fin exclusivo, tomó poco á poco tan piadoso espectáculo cierto colorido mundano; la Iglesia aflojó algún tanto en sus rigores, y aun llegó á proteger los que con el nombre de *misterios*, con que lo distinguen diversas decretales y cánones de concilios, ocuparon el mismo rango que otras solemnidades del culto.

No es de esperar que nosotros intentemos determinar con fijeza la época en que aparece el drama religioso, cuyo germen hemos hallado en los ritos de la Iglesia primitiva. Hemos visto cuán antiguas son en la oriental estas producciones aisladas, é indicado las festividades en que intervienen las primeras repre-

ponen notas y apostillas, como *Jesús cantando*, *Petrus cantando*, deduciéndose de ellas que se recitaban dramáticamente. V. L. Roux de Lincy, *Le livre des Legendes*, *introd.*, pág. 29.

sentaciones dramáticas. Los datos y documentos, que se han conservado, relativos á su primera aparición en la Iglesia occidental, no alcanzan á época tan lejana. Pero como nuestro conocimiento de los más remotos periodos de la historia de la Europa moderna no se funda generalmente en datos abundantes, y en proporción sólo han llegado hasta nosotros escasas noticias de sus monumentos literarios, y cuando así ha sido, y tratándose de los de esta especie, sólo por casualidad nos los participan los cronistas, no con propósito deliberado, no es extraño que no se pueda afirmar con certeza que esas indicaciones más antiguas, que existen, sean las primeras que hayan hablado de los orígenes del drama religioso.

Algunos sospechan que al drama religioso, propiamente dicho, precedieron mudas representaciones pantomímicas de las Sagradas Escrituras. De este género habría sido la representación simbólica de la resurrección de Jesús en la noche de Pascuas (1), de la cual tratan los

(1) Conc. Germ., IV, págs. 257, 258. Synod. Diœces. Wormat. ad a. 1316. *Prœterea, cum proficuum, imo necessarium sit, ut receptœ ab antiquo consuetudines quœdam, ob novellarum adiventionum superstitiones refrœnandas, commutentur in melius. Inde est, cuod cum a nostris antecessoribus ad nos usque pervenerit, ut in sacra nocte Dominicœ Resurreptionis, ad sustollendam Crucifixi imaginem de sepulchro, ubi in Parasceve locata fuerat, nimia viro-*

cánones del concilio de Worms (1316) como de una antigua costumbre; la subida de la efigie de Cristo al techo de la iglesia, y el descendimiento de la de Satanás ardiendo el día de la

rum et mulierum numerositas certatim sese comprimendo, Ecclesiam simul cum canonicis et vicariis introire nitantur opinantes erroneé: quod si viderent Crucifixi imaginem sustuli, evaderent hoc anno inevitabilis mortis horam. His itaque obviantes statuimus: ut Resurrectionis mysterium, ante ingressum plebis in Ecclesiam deinceps peragatur, debita cum devotione et reverentia.—(Además como sea no sólo conveniente, sino necesario, que se reformen en mejor sentido ciertas antiguas costumbres, evitando la admisión de nuevas supersticiones, y de aquí que, como se ha observado siempre en tiempo de nuestros predecesores, en la noche sagrada del domingo de Resurrección concurra á porfía demasiada muchedumbre de hombres y mujeres para sacar del sepulcro la imagen del Crucificado, el cual se deposita en la *Parasceve*, creyendo falsamente que podrían entrar en la iglesia con los canónigos y vicarios, como si por ver la imagen del Crucificado hubiesen de alejar cada año la hora inevilable de la muerte, decretamos, para remediar esto, que el misterio de la Resurrección se celebre en la Iglesia con la debida devoción y reverencia antes de entrar la plebe.)—(*T. del T.*)

V. también á Julii Bollandiani, *Vita S. Udalrici*, tomo II, fol. 103, y el tratado de G. Freitag, *De origine scenicœ poesis apud germanos, Berolini*, 1838, al cual debemos algunas de las noticias preinsertas. Acerca de la primitiva significación de la palabra *misterium*, casi la misma que la de *sacramentum*, consúltese el *Corp. Jur. Can.* cl. cap. 84, párr. 2.º *Misterium tiaque, fratres, ob hoc dicitur, quod secretam et reconditam habeat dispensationem. Sacrificium autem, quasi sacrum factum, quia prece mystica consecratur pro nobis in memoriam dominicœ Passionis.*—Párr. 3. *Sacramentum vero est in aliqua celebra-*

Ascensión (1); el pesebre que se erigía en la Noche-buena, la representación de los tres Reyes cuando adoraron al Niño Jesús, etc. No obstante, aunque estas ceremonias son probablemente muy antiguas, será muy difícil probar que sean anteriores á los dramas religiosos, que han llegado hasta nosotros. Estos alcanzan, en parte, hasta la época de los carlovingios. Conocemos dos manuscritos de dramas monásticos del año 815 (2), y las composiciones dramáticas en lenguaje frisón, que se atribuyen al abad Angilberto, contemporáneo

tione, quum res gesta ita sit, ut aliquid significare intelligatur, quòd sancté accipiendum est. Sunt autem sacramenta, baptisma, chrisma, corpus et sanguis Christi, quœ ob id sacramenta dicentur, quia sub tegumento corporalium rerum virtute divina secretius salutem eorundem sacramentorum operatur.—(Llámase misterio, oh hermanos, porque implica cierta gracia secreta y recóndita: sacrificio, como si dijésemos obra sagrada, porque con mística oración se pronuncia por nosotros en memoria de la Pasión del Señor.—Párr. 3. Hay sacramento en muchas ceremonias, como dando á entender que se hacen con intención de significar que deben recibirse santamente. Son sacramentos el bautismo, la confirmación, el cuerpo y la sangre de Jesucristo, llamándose así porque envuelta en estas cosas corporales cierta gracia divina, trae salud espiritual; que obra eficazmente en virtud de dichos sacramentos.)—(*T. del T.*)—Dedúcese de estas palabras la santidad inherente á tales representaciones, puesto que se les daba el nombre indicado.

(1) Kirchmaier, *In regno papistico.*

(2) Grimm, *Deutsche Mythologie,* pág. 455, y Flögel, *Geschichte der komischen Literatur*, B. I, pág. 280.

de Carlomagno (1). En la biblioteca de Munich se conservan dos dramas acerca del nacimiento de Cristo (2), en versos latinos, pertenecientes á los siglos IX y XI, restos, al parecer, de los espectáculos que se acostumbraba representar en las iglesias la Noche-buena. Así en estas obras como en las pantomimas mudas, mencionadas antes, y en otras, de que hablaremos después, se advierten esas tendencias del culto divino, desde tiempos anteriores, á revestir forma dramática. Debemos enumerar especialmente, entre estas composiciones, las que escribió Roswitha, noble abadesa de Gandersheim, imitadas de antiguas leyendas cristianas, ya estuviesen destinadas á la representación, ya no, como parece más probable, sino sólo á servir de piadoso solaz á las monjas de su monasterio. Poseemos además otros dramas más antiguos, que, por su fondo y por su forma, dan á entender claramente que se escribieron para ser representados. Distínguese entre ellos el *Misterio de las vírgenes prudentes y locas* (Ms. 1.139 de la Real Biblioteca francesa),

(1) Lebœuf, *Discours sur l'état des sciences sous Charlemagne*, pág. 57.

(2) Guido Görres es el primero que ha llamado la atención hacia estos manuscritos en un artículo notable acerca de la representación de la Pasión de Oberammergau. (*Historisch-poeitische Blätter, von Phillips und Görres.*)

todo lo más de principios del siglo XI, y aun de época anterior, á juicio de Lebœuf y Raynouard (1). Esta pieza demuestra sin ambajes la procedencia del drama religioso de las ceremonias del culto divino. Los cánticos latinos, que se leen en ella, pertenecen por entero al culto, al paso que sus diálogos en lengua provenzal nos dan á conocer el drama naciente. Atribúyese con razón mayor antigüedad á una farsa latina en loor de San Nicolás, que se ha encontrado manuscrita en la abadía de San Benito del Loira (2). Lebœuf cita una pieza, escrita hacia el año 1050, en la cual aparece Virgilio entre los profetas que adoran al Redentor. De fines del mismo siglo es el antiguo *Mysterium Resurrectionis* francés (3), notable además porque dice expresamente que había sido representado por clérigos.

De este tiempo y del siglo XI es asimismo un antiguo misterio bretón, publicado no hace mucho (4). No deja de ser muy interesante lo

(1) *Journal des Savants*, 1828, pág. 297; y Raynouard, *Histoire littéraire des Troubadours*, II, y 134 y siguientes.

(2) *Journal des Savants*, l. c.

(3) V. el *Théatre français au moyen-age*, de Mommerqûe y Michel. París, 1839.

(4) *Buhez Santez Nonn, ou la vie de Sainte Nonne et de son fils Saint Devy, archevêque de Mennevie en 519; mystère composé en langue bretonne antérieurment au* XII

que dice Mateo Paris en su *Vitæ abbatum*, cuando cuenta que Godofredo de Normandía, maestro de escuela de Dunstaple, hizo representar por sus discípulos una historia maravillosa sacada de la vida de Santa Catalina, y que no fué invención suya, sino costumbre transmitida de unos maestros y escolares á otros. Warton cree que esta representación debió verificarse hacia el año 1110, aunque parezca más probable la opinión de *De la Rue* (*Bardes et jougleurs*), en cuyo juicio debió caer entre los años 1131 y 1146 (1).

El severo Inocencio III se vió obligado en el año 1210 á prohibir rigorosamente la representación de escenas dramáticas en las iglesias, y en especial por los clérigos (2); y aunque

siècle, publié d'après un manuscrit unique, par Lionnet, París, 1837.

(1) Warton, *History of english poetry*, III, 103 y siguientes; y Collier, *Hist. of english dramatic poetry*, I, 1 y siguientes.

(2) *C. Jur. Can.* cl., cap. 12, X, *De vita et honestate clericorum* (Innoc. III, ad a. 1210).—*Interdum ludi fiunt in ecclesiis theatrales, et non solum ad ludibriorum spectacula introducentur in eis monstra larvarum, verum etiam in aliquibus* (anni) *festivitatibus* (quæ continue natalem Christi sequuntur), *diaconi, presbyteri oc subdiaconi* (vicissim) *insaniæ suæ ludibria exercere præsumunt* (per gesticulationum suarum debachationes obscœnas in conspectu populi decus facciunt clericare vilescere)..... *Prælibatam* (vero) *ludibriorum consuetudinem, vel potius corruptelam, curetis á vestris ecclesiis* (taliter) *extirpare*

igual prohibición fué confirmada después por los cánones de muchos concilios [1], no abolió por completo estos piadosos espectáculos, sirviendo tan solo para que variase el lugar en que se representaban. Aun cuando existan noticias aisladas de que en los siglos siguientes continuó la perjudicial costumbre de convertir las iglesias en teatros, como sucedió en el año de 1452 en la de Santa Clara de Nápoles, en la cual se dió una suntuosa representación de esta especie al rey Alfonso I, fué más frecuente desde el siglo XIII destinar á este objeto locales distintos de los templos, y celebrar los misterios en las plazas públicas ó en otro lugar á propósito. Así debió suceder á medida

(quod vos divini cultus et sacri comprobetis ordinis zelatores). Cf. Bochmeri, *annot.* 38.—(A veces se representan en las iglesias espectáculos teatrales, y no sólo se introducen en ellas para solemnizarlos enmascarados monstruos, sino que en algunas fiestas (del año—que siguen inmediatamente á la del nacimiento de Cristo), los diáconos, presbíteros y subdiáconos (alternando), osan tomar parte en tan insensatas diversiones (y con sus gestos y obscenos ademanes empañan en presencia del pueblo el lustre de su estado)..... Cuidad, pues, de extirpar de vuestras iglesias la costumbre, ó más bien corruptela, ya arraigada de celebrar (de esta manera) espectáculos (para que os mostréis celosos de lo que exige el culto divino y la santidad de vuestro orden.)—*(T. del T.)*

(1) *Conc. Trev.*, d. a. 1227.—*Synod. Avevion.*, a. 1209, can. 17.—*Salisb.*, a. 1274, cap. 17.—*Utroject.*, a. 1293, can. 12.—*Conc. Germ. Coll.*, *ed. Schannat*, *auxit* Harzheim; 1760, III, pág. 529, y IV, 17.

que se perfeccionaba este espectáculo, y se hacía más independiente del culto. Apostolo Zenón, fundándose en una antigua crónica, dice que en la pascua de 1243 se representó un gran drama religioso en la plaza del Prado della Valle en Padua [1]. A esta época se refiere la primera noticia que conservamos de la existencia de cofradías, cuyo principal objeto era la representación de los misterios, como la de los Gonfalone de Roma, que se formó en el año de 1264 para representar la historia de la Pasión. Parece que clérigos y legos rivalizaron en tomar parte como actores en estas solemnidades, pues la cofradía de los Battuti, que se organizó en Treviso en 1261, había celebrado con los canónigos de la catedral solemne contrato, obligándose éstos á suministrar dos clérigos para representar los papeles del Angel y de la Virgen María [2].

El milagro de Bolsena, que convenció á un clérigo incrédulo de la presencia real de Cristo en el Sacramento del altar, haciéndole ver las gotas de sangre que destilaba la Hostia, obligó al Papa Urbano IV en 1264 á instituir

(1) Tiraboschi, IV, pág. 423.—Muratori, *Script. rer. Ital.*, tomo VIII, pág. 365.

(2) Riccoboni, tomo I. Tiraboschi, escéptico á veces en demasía (tomo VIII, pág. 291), no da entero crédito á estas noticias, aunque sin razón, á nuestro juicio.

la fiesta del Corpus. Celebróse ya en el siglo XIII en casi todos los paises de Europa, constituyendo una de las más importantes de la cristiandad, y se realzó su brillo con suntuosas procesiones y espectáculos dramáticos [1]. Estos llegaron á considerarse en algunos lugares como parte tan esencial de esa fiesta religiosa, que los gremios se obligaron á erigir teatros en honor del Santo Sacramento.

La edad de oro del drama religioso, que se puede fijar en el siglo XIV, es tan conocida por muchas obras, y últimamente por la publicación de sus monumentos literarios más notables, que bastará tratar de ella sólo en general, y en cuanto sea suficiente para dar á conocer con claridad el drama español coetáneo, y el posterior á él. Nos convendrá con este objeto detenernos principalmente en Francia é Inglaterra, ya porque en ambos paises se escribieron muchos dramas religiosos muy importantes, que han dado origen á concienzudos trabajos sobre este particular, ya por los innumerables documentos, que, relativos á ellos, se conservan [2].

(1) Gavanti; *Thesaur. sacr. rit.*, tomo I, págs. 495 y 500 del Apéndice de Merato. V. también la descripción de estas fiestas en Grester, Bauldry y Arnaud.

(2) Warton, *Hist. of english poetry*, III, 153 y siguientes.—Beauchamps, *Hist. du théatre français*, vol. I.

Desde el año de 1268 comenzó la hermandad de Chester á representar anualmente una serie de misterios, llamados en inglés dramas de milagros. Á éstos siguieron algo después representaciones semejantes, y no menos célebres, en la abadía de Wildkirk y en Coventry. Los más antiguos que existen, del tiempo de Eduardo III, son representaciones dramáticas groseras de la historia sagrada, en las cuales domina el tono épico, consistiendo generalmente en una serie sin plan ni concierto de diversas escenas. Comienzan de ordinario por un prólogo, que sirve de introducción, y concluyen con un epílogo. Después se fueron haciendo más extensas, y llegó el caso de que no bastase un solo día para representarlas, como sucedió con el misterio de la creación del mun-

—Bouterweck, V, 95 y siguientes.—Andrés, *Origine, progresso e stato di ogni literatura*, tomo V.—Guinguené, III.—Tiraboschi, VII.—Riccoboni, I.—Collier, *Hist. of english dramatic poetry*, I y II.—Onésime Le Roy, *Etudes sur les mystères et sur divers manuscrits de Gerson*. París, 1837.—Achille Jubinal, *Mystères inédits du quinzième siècle*. París, 1837.—*Théatre français au moyen-age*, publié par Mommerque et Michel. París, 1839.—*Ancient mysteries*, described by William Hone. London, 1823.—*A collection of english miracle-plays or mysteries*, by William Marriott, 1838.—V. también los *Cuadernos histórico-políticos* de G. Görres, tomo VI; y para la bibliografía, el excelente y acabado *Lehrbuch einer allgemeinen Litterärgeschichte*, von J. G. Th. Grässe., B. II, Abth. 2, Dresden, 1842.

do, que se puso en escena en Skinnerswell en 1409, y duró una semana entera. Aún más vasto era el ciclo de misterios, que se representó hacia el mismo tiempo en Chester, pues comprendía toda la historia del mundo, desde la creación hasta el juicio final. Acordábase tan poco el clero de sus anteriores anatemas, que se concedió indulgencia de mil años á los espectadores que asistiesen á toda esta serie de piadosos dramas.

Diversas tentativas, continuadas por siglos enteros, entre las cuales puede mencionarse *El milagro de Theóphilo*, la obra dramática más antigua relativa á la tradición de Fausto [1], habían logrado que se perfeccionase entre los franceses este espectáculo, hasta llegar á su forma más acabada hacia fines del siglo XIV. La causa externa, que le dió impulso, fué la siguiente: hacia el año de 1398 se formó una hermandad de ciudadanos y menestrales de París con el objeto de representar dramas religiosos, y eligieron para dar estas representaciones la aldea de *Saint-Maur les Fossés*, junto á Vincennes, porque concurrían á ella muchos peregrinos á visitar las reliquias de San Babolen y de San Mauro, y la fuente milagrosa que allí corría. La primera, que pusieron en es-

(1) Le Grand d'Aussy, *Fabliaux*, tomo II.

cena, fué la Pasión de Nuestro Señor. En un principio sólo en la Semana Santa, y después, en vista del aplauso con que fué recibida, se repitió también otros días. Al poco tiempo, y á consecuencia de los escándalos cometidos por la excesiva concurrencia, se opuso el preboste de París á su representación. Los actores solicitaron entonces del rey Carlos VI nuevo permiso, concediéndoseles el 4 de diciembre de 1402. En su virtud continuaron en París y sus cercanías, y hasta llevaron por las calles su traje teatral. Llamáronse desde entonces los hermanos de la Pasión, nombre consignado en el privilegio, dimanado del primero y más célebre drama que habían representado (1).

Al principio lo hacían en las calles, pero después destinaron á este objeto el *hôtel de la Trinité*, y sucesivamente el *hôtel de Flandre* y el de *Bourgogne*. Veíanse á la puerta del teatro las armas de los hermanos, que consistían en un escudo de piedra con la cruz y los signos de la Pasión. Posteriormente, sin embargo, no se limitaron sólo á representar este drama religioso, sino que abrazaron toda la historia del Antiguo y Nuevo Testamento, y el vasto cam-

(1) Dulaure, *Histoire civile physique et morale de París*, tomo VI, pág. 14.—Taillandier, *Notice sur les confrères de la Passion.* París, 1834.—Grässe, a. a. D. S. 1126.

po que les ofrecían las leyendas de santos. Las piezas más largas se dividían en tantas jornadas, cuantos eran los días que había de durar la representación, ocurriendo á veces que se prolongaran por cinco semanas. En ocasiones fueron tan largas las jornadas, que hubo necesidad de destinar algunas horas de la mañana al descanso de los actores. Estos dramas religiosos, en cuanto se colige de los restos que se conservan, consistían generalmente en historias dialogadas de inconmensurable extensión, sin enlace dramático entre sus distintas escenas; en representaciones de la vida entera de un santo, y hasta en sumarios de toda la historia sagrada. En cuanto á su mérito sólo diremos que algunos rasgos aislados, llenos de poesía y de verdad, no compensan, ni mucho menos, su falta absoluta de orden y plan, y las absurdas y repetidas digresiones que tanto dañan al curso de la acción. Juntáronse arbitrariamente en estos misterios las cosas más serias y ridículas, y lo trágico y lo cómico se mezclaba y confundía sin concierto. A menudo hacía de gracioso el personaje que representaba al demonio. La parte recitativa, ordinariamente en yámbicos cortos, alternaba con la música y los coros.

Indudablemente exigió la representación de estas piezas numeroso personal y gran apara-

to escénico. He aquí cuál era la disposición del teatro, pudiendo afirmarse que esta descripción así cuadra á los franceses como á todos los demás europeos de la misma época, ó por lo menos, ateniéndonos á testimonios fidedignos, á los de Inglaterra y Alemania [1]. La escena se dividía en tres partes: en lo más alto del fondo había un tablado, que representaba el Cielo y el Paraíso, y en él se sentaba Dios y se colocaba el trono de la Santísima Trinidad, rodeado de ángeles y santos. Debajo se figuraba la Tierra y el Purgatorio, y en la parte inferior inmediata, el Infierno en forma de dragón, por cuyos plieges subían y bajaban los demonios. A un lado había un nicho con cortinas, en donde se suponía suceder todo aquello, que no se podía ofrecer á la vista de los espectadores. También se situaban algunos bancos en el teatro, que servían á los actores para descansar en los intermedios. Los asientos de los espectadores estaban ordenados por filas, elevándose hacia atrás gradualmente, y distinguiéndose unos de otros por nombres religiosos, iguales á los de los compartimientos del escenario; el conjunto de los más altos se

(1) V. Strutts, *Manners and customs*, y Hone, *Ancient Mysteries*, pág. 217.—Fichard, *Frankfurter Archiv.*, III, págs. 137, 158.—Hoffman, *Iter austriacum*, pág. 224.

denominaba Paraíso. No se perdonaban gastos ni trabajo por dar á las decoraciones y maquinaria todo el brillo posible (1). Créese que cuando la representación se hacía al aire libre, se empleaba al efecto un teatro portátil, arrastrado por ruedas (2).

Muchos otros teatros parecidos al de París y formados por este modelo, se erigieron en varias ciudades de Francia, aunque no en todas partes se fundaron cofradías ordenadas y

(1) En *La Serée* 38 de Guillaume Bouchet, se lee lo siguiente: *Quelqu'un de la compagnie nous va conter qu'il avoit vu jouer la Passion á Saumur, et qu'entre autres choses fort singulieres qu'il avoit remarquées en ces jeux c'etoit que le paradis etoit* si *beau á cause de l' excellence de la peinture, que celui qui l' avoit fait, se vantant de sou ouvrage disoit á tous ceus qui admiroient ce paradis: « Voilà bien le plus beau paradis que vous vîtes jamais, ne que vous verrez.»*—(Uno de la reunión nos contó que había visto representar la Pasión en Samur, y que entre otras cosas muy singulares que había notado allí, fué una de ellas el paraíso, tan bello por la excelencia de la pintura, que el que lo hizo, alabando su obra, decía á todos los que lo admiraban: «He aquí el paraíso más bello que habéis visto jamás y que veréis.)»—(*T. del T.*)—En el misterio titulado *Le vieil Testament (El viejo Testamento)*, se encuentra en la escena de la creación la nota siguiente: *Adonque se doit tirer un ciel de couleur de feu, au quel será ecrit:* «Cœlum empyreum.» (Ahora debe aparecer un cielo de color de fuego, en el cual se leerá esta inscripción: *Cœlum empyreum.*) V. Saint-Beuve, *Tableau de la poesie française au* XVI[e] *siècle,* París, 1843.

(2) Collier, *History of english dramatic poetry*, V. II, pág. 152.

perpetuas. De la misma manera que *la Confrèrie de la Passion* fué auxiliada por el público á causa del numeroso personal, que exigía la representación de algunos dramas, así también en otras poblaciones se encargaron los ciudadanos de dirigir tales espectáculos. Existe una escritura del año 1484, de Seurre, ciudad de Borgoña, por la cual se obliga un poeta á dar á los ciudadanos un misterio de la vida del patrono de la ciudad, mediante cierta cantidad alzada. Los diversos papeles se distribuían principalmente entre las escuelas de las iglesias y monasterios, las hermandades religiosas y los diversos gremios. Antes de las representaciones, que exigían un personal demasiado numeroso, se celebraba una suntuosa procesión, y en ella, al ruído de los clarines, se pronunciaba el *cri de jeu*, ó exhortación general á todos los ciudadanos para que tomasen parte en el espectáculo. Repartidos todos los papeles se obligaban los actores, después de prestar solemne juramento, á estudiarlos bien y asistir al teatro con puntualidad, y á veces á riesgo de sus vidas y haciendas. El manuscrito que contenía los papeles, se llamaba el registro de la pieza, y el encargado del registro era también el director de escena. Cuanto tenía relación con el teatro competía al burgomaestre. Acabados los ensayos se ordenaba á

los actores por público pregón que concurriesen al teatro el día prefijado, y al llegar éste, á caballo y al son de las músicas y vestidos de todo lujo, recorrían las calles de la ciudad, suntuosamente adornadas, é inmediatamente comenzaba la representación (1).

Las moralidades eran también dramas religiosos como los misterios, y se llamaban así las composiciones, en que el elemento moral alegórico era predominante. Se fija ordinariamente su nacimiento en el siglo xv, asegurándose, que, ya antes de que se formara la hermandad de *La Pasión*, se había concedido privilegio á los curiales del parlamento y del Chatelet para dar fiestas públicas. Dicha cofradía (la de *Les Clercs de la Bazoche)*, intentó luchar con la de la Pasión en la representación de los misterios; pero ésta, fundándose en su privilegio, le suscitó graves obstáculos, y de aquí provino, según se dice, que los *Clercs* inventasen *las moralidades*. Sin embargo, hay sólidas razones para creer que semejantes composiciones, atendida la afición de la Edad media á la alegoría, eran mucho más antiguas. Ya á principios del siglo XIII encontramos un drama teológico de Esteban Lagton, en el cual

(1) Achille Jubinal, *Mystères du* XVe *siècle, preface*, párr. 42

la Verdad y la Justicia acusan á Adán ante el tribunal de Dios del pecado original, defendiéndolo la Misericordia y la Paz, y conviniendo después el Dios Padre y su divino Hijo en cortar la contienda por medio de la Encarnación. A esta época pertenece uno de los dramas alemanes más antiguos que se conservan, *El Ludus paschalis de adventu et interitu Antechristi* (1), en el cual aparecen la Iglesia, la Sinagoga, la Misericordia y la Justicia. También se observan desde muy antiguo semejantes personificaciones en los misterios franceses, aunque en ellos predomine siempre el elemento histórico. De todas maneras es indudable, que, desde la primera mitad del siglo xv, se popularizó la afición á estas composiciones alegóricas, haciéndose tan exclusivas, que comenzaron á desaparecer los misterios. Así sucedió principalmente en Francia é Inglaterra. Los personajes de estas moralidades eran casi siempre figuras alegóricas. Las diversas virtudes y vicios, los pecados y la muerte, la fe, la esperanza y el amor eran los principales. No sólo el buen y mal consejo, el fin feliz y desdichado, el ayuno, la oración y

(1) Citado en Petz, *Thesaurus Anecd. novus*, tomo II, párr. 3.º, cols. 185, 196: cotej. con Hoffmann, *Fundgruben*, I, 242, 244.—*Iter Austr.*, 146, 243.—Kugler, *de Werinhero saec, XII monacho.*—Tagerns, *Berol.*, 1831.

su hermana la limosna; la esperanza de larga vida, la vergüenza de recordar los propios pecados, salieron á la escena como seres vivientes que obraban y hablaban entre sí, sino también la sangre de Abel, la vigilia de los muertos, y especialmente el *Creator omnium*, *Vir fortissimus*, *Homo natus de muliere*, *paucitas dierum*, *el más* y *el menos*, y hasta los diversos tiempos del verbo, como *regno*, *regnabo*, *regnavi*. No era posible que faltasen el demonio y el vicio, aquél en forma terrorífica, con descomunales narices coloradas, rabo y hendida pezuña, y éste, al contrario, á fuer de gracioso, con vestido variegado y un látigo en la mano. En la invención de estas piezas se revela á menudo poderosa fantasía, y en la ejecución del plan gran perspicacia y sutil ingenio.

Los misterios y moralidades son mirados por lo común como el origen del drama moderno, fijándose hacia fines del siglo XV la época en que brota el profano del religioso. Sin duda la representación de la Historia Sagrada contenía elementos mundanos, que pudieron servir de lazo al teatro profano, especialmente al histórico, y hasta se mencionan algunos, entre los representados por los hermanos de la Pasión, que sólo tratan de sucesos del siglo, como por ejemplo, la historia de Griseldis (1395), y la destrucción de Troya (1459), y en-

tre las de los *Clercs de la Bazoche* ciertas moralidades, como la del conocido juicio del Banquete, que no tienen nada de común con la religión, ocurriendo en ocasiones que, para divertir é instruir á un tiempo, representaban verdaderas farsas sin figura alguna alegórica. Necesario es, por tanto, que consideremos al drama religioso de la Edad media como una fuente importante del drama moderno, aunque no como la única, sino como una de tantas como contribuyeron á su formación. Grave yerro sería, sin duda, pensar que las hermandades, de que hemos hablado hace poco, absorbiesen en sí toda la actividad dramática de la época.

Cuando nos propusimos probar antes, citando algunos testimonios fidedignos de los muchos que existen, que las representaciones dramáticas no habían cesado del todo en los diez primeros siglos de nuestra era, se podía sospechar fácilmente que no escasearían tampoco en los siglos siguientes tales pruebas, y mucho más numerosas y dignas de crédito. Prescindiendo ahora de las innumerables referencias á mimos y juglares, que hallamos en los cronistas [1], nos limitaremos únicamente á recordar

(1) Especialmente en los orígenes de la literatura provenzal, de la cual trataremos después.

los testimonios más expresos é importantes, que demuestran la existencia y representación de composiciones puramente mundanas. En la vida de Santo Tomás, arzobispo y mártir, de Guillermo Fitzstephen, escrita hacia el año de 1182, según la opinión más probable, se habla así de Londres: «En Londres, en vez de piezas teatrales, en vez de juegos escénicos, hay más santos espectáculos, representaciones de los milagros, que han hecho piadosos confesores, ó de los sufrimientos que tanta gloria dieron á los mártires.» De estas palabras se deduce que los espectáculos profanos eran conocidos en la Europa contemporánea. *Raoul Tortaire* (en la *Bibl. Jloriac.*, pág. 335) habla de ciertas representaciones, que se verificaron con licencia de Enrique I, duque de Normandía. Hacia mediados del siglo XIII trata Santo Tomás de Aquino de la profesión de actor, *Officium histrionum* (*Quæst. disp.* Q. 168, artículo 3), y lo considera lícito, siempre que no degenere en abuso. Existen además en latín muchas composiciones dramáticas de los siglos XIII y XIV, destinadas acaso á las universidades [1]. Jerónimo Squarzafico dice en su

[1] Tiraboschi, VII, 200.—Haupt., *Exempla pœs. lat. med. œvi*, págs. 18 y siguientes.—Wright, *Early mysteries and other latin poems*. London, 1838.

vida del Petrarca, que el cardenal Juan Colonna era muy aficionado al teatro; pero que se quejaba de que en los dramas y representaciones teatrales reinase escandalosa licencia, y de que no hubiese otros Roscios, que supiesen declamar con perfección y decoro. El mismo Petrarca escribió en su juventud una comedia (*Petr.*, Ep. II, 7). Cuando los hijos de Felipe el Bello fueron armados caballeros en 1313, se celebraron varias fiestas, representándose diversos dramas religiosos y profanos, entre los cuales merece mencionarse la vida entera del *Reinecke Fuchs*, que, primero médico, luego sacerdote (con cuyo traje lee una Epístola y un Evangelio), y después como obispo, arzobispo y papa, sólo se ocupa en comer pollas y pollitos. Entre los poetas del siglo XII, del Norte de Francia, se cita ya á Guillermo de Blois como á autor de una tragedia titulada *Flaura y Marco*, y de una comedia llamada *Alda*, en versos latinos (1). Por último, pertenece también al siglo XIII, ó lo más tarde al XIV, la graciosa égloga *Robin et Marion*, de Juan Bodel de Arras (2).

Si además recordamos las representaciones,

(1) Petrus Blesens, ép. 93 *in Bibl.* PP. Lugd., tomo XXIV, pág. 1.012.

(2) Mommerqué et Michel, *Théatre français au moyen-age*, págs. 97-135.

que se daban, desde antigua fecha, en la corte de los reyes de Inglaterra bajo el nombre de *ludi domini regis;* las farsas de personajes alegóricos, que representaba en París, en virtud de privilegio de Carlos IV, la hermandad de los *Enfans sans souci;* la popularidad, que tuvieron las moralidades y misterios en Alemania y los paises limítrofes, como la Bohemia y los Paises-Bajos [1], que generalmente se representaban en la Pascua de Reyes, día de San Esteban, de San Juan Evangelista, de los Inocentes, del *Corpus Christi* y Navidad [2]; y por último, las farsas de Carnaval, tan en boga entre los alemanes del siglo XV, nos formaremos idea del drama europeo en su transición de la Edad media á época más moderna. El estudio de la literatura clásica fué la causa principal que contribuyó á este cambio, é Italia el país en donde se manifestó antes su influencia de una manera más decisiva, aunque en ella, como en casi todas las demás naciones de Europa, fué más perniciosa que útil para el desarrollo de la verdadera literatura dramática

(1) Mone, *Altdeutsche Schaubühne.* — Hoffmann, *Fundgruben e iter austriacum.*—Dobrowsky, *Geschichte der Böhmischen literatur*, págs. 299 y siguientes.—Hoffmann, *Altniederländische Schaubühne.*

(2) Mone, l. c., pág. 14.—Collier, vol. I, pág. 11.—Gerbert, de *Cantu et musica sacra*, tomo II, pág. 83.

nacional. En vez de modelar los elementos primitivos y populares del drama, acomodándose al espíritu de la época y al especial de las naciones, y limitándose únicamente á imitar la forma artística más perfecta de los antiguos autores, empezó á caer en desprecio el elemento artístico popular, y se intentó dar vida á lo que carecía de principios vitales, creándose verdaderos monstruos, por su forma parodias ridículas de los antiguos, por su fondo á inmensa distancia de ellos, sin sólida base y sin vida natural y propia. Para que el absurdo fuera completo, se convirtieron en leyes, falsas interpretaciones de la reglas aristotélicas, y arrastrados por su ciega admiración á cuanto provenía de la antigüedad, eligieron por modelos las obras clásicas peores, como, por ejemplo, las tragedias de Séneca. Después que la Academia romana de eruditos y poetas representó en el año de 1470 algunas comedias latinas de Plauto, oponiendo así á la *Commedia dell arte* la *Commedia erudita*, tomaron los esfuerzos de los poetas y el gusto del público ilustrado esta nueva y exclusiva dirección, causa de la forma heterogénea de las farsas populares y de las comedias y tragedias, que, modeladas por las antiguas, han llegado hasta nosotros en abierta oposición unas con otras. También penetró en Francia, desde el año

1540, esta afición á infundir nueva vida á las comedias y tragedias antiguas, divulgadas ya las traducciones de dramas griegos y latinos. Verdad es que esto aceleró la decadencia del drama religioso. Los poetas instruídos creían rebajarse componiendo misterios y moralidades para lisonjear el gusto del pueblo, y las abandonaron á los improvisadores y á los copleros, contribuyendo así á que degenerasen y se hicieran tan licenciosas, que llamaron la atención de las autoridades. Un decreto del Parlamento prohibió en el año de 1547 las representaciones religiosas de la *confrérie de la Passion;* disolvióse en el de 1547 la hermandad de *la Bazoche;* y si bien este linaje de composiciones religiosas duró todavía algún tiempo, y aún quedan hoy ciertos vestigios de ellas [1], puede afirmarse que desde fines del siglo XVI perdieron en general su importancia, y comenzaron á decaer en todos los paises de Europa, menos en uno.

Es indudable, por lo demás, que, sean cua-

(1) Tales son, entre otras, las representaciones de la Pasión en Oberammergau (alta Baviera), y las de historia sagrada que se celebran anualmente en Roma en ciertas fiestas, en la iglesia de Ara-Cœli. El día de San José del año de 1838 asistió el autor á representaciones de este género en la villa de Canicatti, en Sicilia, hechas en un teatro provisional de madera, que al efecto se había levantado en la plaza.

les fueren las diversas causas, que contribuyeron á que por muchos siglos no pudiera florecer en Alemania un teatro verdaderamente nacional, debe contarse en primera línea esta influencia de la antigüedad, semejante á la que se hizo sentir en Italia y Francia. Cabalmente hacia la época en que Hans Sachs (1) y Rosenblüt (2), no obstante su rudo ingenio y dotes poéticas populares, echaban los cimientos de su literatura dramática, que hubiesen podido servir á poetas posteriores para darles forma más perfecta, abrieron los eruditos con sus piezas latinas un abismo entre la comedia popular y el drama clásico de más altas pretensiones. Esta división duró de tal manera en lo sucesivo, que aquélla, baja ya y grosera farsa,

(1) Famoso poeta alemán de fines del siglo XVI, y el último de los maestros cantores. Fué zapatero de oficio, gran reformista en religión, y de notable fecundidad. Compuso varias tragedias y comedias, traducciones de salmos, cuentos, fábulas, etc. Aunque vivió en una época de decadencia literaria, se distingue, sin embargo, por su gracia é inventiva imaginación. Sus obras, reunidas en cinco volúmenes en folio, han sido publicadas de 1570-79. —(*N. del T.*)

(2) Juan Rosenblüt (1450), autor de un poema titulado *El poeta licencioso*, de varias farsas burlescas, de cuentos y otras composiciones ligeras. En ellas, como en las obras de otros escritores contemporáneos, se observa á veces singular gracejo y picante originalidad, á vueltas de burlas groseras, vulgares y de mal gusto.—(*N. del T.*)

fué destinada á divertir al pueblo, mientras que los poetas más instruídos consagraron á éste sus esfuerzos. Y aunque esa época agitada no fuese favorable al desarrollo del arte, aunque no se dé gran valor á los ingenios que se dedicaron á él, será preciso confesar que hubiese sido más conveniente para el teatro que poetas como Eriphio y Opitz [1] se hubieran propuesto mejorar el drama popular y hacerlo más elevado, en vez de imitar á los clásicos, entendiéndolos sólo á medias.

Unicamente los ingleses y los españoles llevaron los suyos á la perfección, distinguiéndo-

(1) Martín Opitz (1597-1639), fundador de la primera escuela silesiana, enseñó humanidades en Weissemburg (Transylvania), y fué secretario é historiógrafo del rey de Polonia. Escribió poesías líricas, varias didácticas, que son las mejores, y tradujo algunas tragedias griegas y francesas. Para resumir en pocas palabras nuestro juicio acerca de ellas, sólo diremos que vino á ser, por su gusto literario, por su educación é inclinaciones, el Boileau de Alemania. Llámanle generalmente el padre de la poesía alemana, porque contribuyó poderosamente á fijar su versificación y su prosodia. Opitz era un poeta erudito.—Andrés Gryphius (1616-1664), natural de Gros-Glogau, en la Silesia, y preceptor de humanidades, ha sido llamado el padre del drama alemán. En sus viajes por Francia, Italia y Holanda, se aficionó á la literatura de estos paises, que importó después en su patria. Escribió odas, cantos religiosos, elegías y dramas. No debe confundirse con su hijo Cristián, literato también y poeta, que publicó después las obras de su padre.—(*N. del T.*)

se así entre todos los pueblos de la Europa moderna, sin sufrir la fatal influencia de la antigüedad, y siguiendo sólo sus propios impulsos. No es, pues, extraño que enlacemos con las informes tentativas de la Edad media las más acabadas creaciones del espíritu humano. Es una verdad (y no parecerá paradoja examinándola atentamente) que Shakespeare y Fletcher, y Lope y Calderón perfeccionaron maravillosamente los elementos que les había legado la Edad media, y que miraron al drama de esa época como al germen de los suyos, por grande que sea el abismo que los separa, semejante al que se observa entre las voces inarticuladas de un niño y la elocuencia de Demóstenes. Respecto á Inglaterra, sin embargo, hay que hacer una advertencia. No puede alabarse tanto como España de haber llevado á la perfección el drama poético popular, expresión de la vida más íntima de la época moderna, ni de haberlo conservado puro en todas sus fases. En las obras de Chapmann y de Ben Johnson se trasluce ya la influencia de la antigüedad, y comienza á oponerse al progresivo desarrollo del drama nacional, y por otra parte no debemos olvidar que no salió el religioso de la situación en que lo dejó la Edad media, ni fué cultivado en lo sucesivo con arreglo á principios artísticos más perfectos. Cau-

sa principal de esto fué sin duda la reforma, que torció por completo la dirección de los ingenios. Como medio siglo después continuaron brotando trabajosamente las ramas bastardas de tan floreciente tronco, y ninguno de los grandes y verdaderos poetas de la época de Isabel intentó siquiera infundir nueva vida á esa especie de poesía, ya muerta. Sólo España es superior á todos los demás pueblos, y se distingue de ellos, porque al mismo tiempo que conservó el drama profano, imprimió la forma más pura al religioso, expresión genuina del espíritu, imaginación y sentimientos de la Edad media y de épocas grandiosas, que puede mirarse como el fruto más natural y sazonado de las tendencias místicas de dicho periodo. A pesar de las diversas tentativas, que se hicieron para divulgar las reglas aristotélicas y favorecer la imitación de las formas clásicas, el pueblo no prefirió esa ciega copia de modelos mal entendidos al teatro nacional. Una pléyade de poetas de primer orden inundó por más de un siglo la escena con multitud casi innumerable de dramas, verdaderamente populares, basados en el espíritu y en la vida nacional. Y estos mismos poetas, en quienes rebosaba el profundo sentimiento religioso de su época, se consagraron al drama místico y lo elevaron á tal altura, que, entre los com-

puestos por ellos y los misterios y moralidades anteriores, hay la misma distancia que entre los de Shakespeare y las farsas de la Edad media. Por esta razón el teatro español, por su valor estético, y por su carácter propio y nacional, así en su principio como en su desarrollo ulterior, constituye uno de los más notables é importantes fenómenos que pueden ofrecerse á nuestro examen. Ahora, pues, podemos dedicarnos á su estudio más seguros que antes, puesto que las indicaciones hechas hasta aquí nos serán muy útiles para aclarar algunas cuestiones obscuras de gran importancia.

CAPÍTULO III.

Teatro romano en España.—Existencia de los espectáculos escénicos bajo los visigodos.—Si los árabes conocieron también el drama.—Juegos mímicos de los juglares.—Romances populares y su fusión en el drama.

La historia del teatro español, rigorosamente hablando, sólo comienza en la época en que la nación llamada hoy España, surgió con su lenguaje especial de los restos de los diversos pueblos, que invadieron sucesivamente la Península pirenáica. No creemos, pues, de este lugar inquirir si antes de ese tiempo se representaron en ella obras dramáticas. Pero como ningún pueblo ocupa una región dada sin legar al que le sucede parte de su cultura y de sus costumbres, no es tampoco extraño que los orígenes del drama germinaran entre las distintas nacionalidades en época anterior á la indi-

cada. El historiador del teatro español, que aspire á la perfección, debe por tanto, en cuanto se lo permitan las escasas noticias que existen, empezar su trabajo haciéndose cargo de los más antiguos monumentos, que demuestran la afición de los españoles á los espectáculos dramáticos, los cuales, á decir verdad, se pierden en la noche de los siglos.

Si adoptamos la opinión de Guillermo de Humboldt, que ha probado con evidencia que los modernos vascos poblaron antes toda la Península, y que con el nombre de *iberos* fueron los primeros habitantes de España, debemos empezar refiriendo una costumbre natural á esta raza, que parece remontarse á tiempos muy lejanos. Aludimos á los bailes mímicos, usados entre ellos como en ningún otro pueblo, y más perfectos también que en cualquier otro (1). Todos, las más veces formando serie,

(1) V. el libro en lenguaje vasco de J. J. de Iztueta, titulado *Guipuzcoaco dantza gogoangarrien condaira*, etc. (Historia de las antiguas danzas guipuzcoanas, y reglas para bailarlas bien y acompañarlas con cantos en verso.) San Sebastián, 1824.—Hay además otra obra, titulada *Euscaldun aciñaco ta ara ledabicico etorquien*, etc., San Sebastián, 1826, que contiene una colección de cantos vascos populares, cuya mayor parte se canta en los bailes. Como ninguna de estas dos obras (salvo error) ha sido traducida á las lenguas más conocidas de Europa, seános lícito copiar algunas líneas, que prueban la mezcla de danza, mímica y canto en los bailes vascos. «Las

van acompañados de canto y animados gestos, y cada cual tiene su particular significación, relativa de ordinario á las costumbres y hazañas de los antiguos cántabros. Verdad es que son poco fidedignos los datos que hasta ahora tenemos, referentes á la historia y condición de los primeros pobladores de España, para conceder á estas danzas nacionales la remota antigüedad, que le atribuyen la tradición popular y los asertos de los eruditos indígenas, por más que no falten razones sólidas en apoyo de su opinión. Cuéntanse especialmente entre estas ciertas alusiones aisladas en los can-

danzas, dice, no son otra cosa que la representación de un canto por medio de los pies y de varios gestos, ó más bien dicho, la exacta expresión de lo que significa cada nota del canto, de suerte que en su representación se unan cuerpos y voces para interpretar la melodía y las palabras.—Cuando el sonido del tamboril sirve para acompañar bellas frases, su belleza y significación arrastran á los bailarines que las oyen. Pero ¿de qué servirán sonidos sin palabras que los acompañen, por grande que sea su mérito musical? ¿Qué interés ofrecerán á los bailarines que los escuchan, y danzan á su son?»—Iztueta describe con la mayor exactitud hasta treinta y seis diversas danzas, con sus particulares ceremonias, entre ellas la *Pordoi dantza,* ó baile de las lanzas, que ejecutan hombres con palos en recuerdo de la batalla de Beotibar, que los guipuzcoanos ganaron á los navarros. El autor, como buen patriota, deplora la degeneración de los tocadores de tamboril, que van olvidando sus antiguas tradiciones populares, y prefiriendo á ellas la música francesa é italiana.

tos de los bailes, que se refieren á épocas muy antiguas y manifiestamente paganas. Muchos escritores ponderan la celebridad, que alcanzaron entre los romanos los bailes españoles, y dicen expresamente que eran pantomímicos y acompañados de canto (1).

Esta circunstancia es más importante de lo que parece, si recordamos que la danza desempeñaba papel principal en el drama griego, y que contribuyó á su perfección, formando después en su edad de oro parte suya esencial. Es interesante observar en España, en tan remotas edades, esa costumbre ingénita que lleva en sí gérmenes dramáticos innegables, y que no sólo contribuyó al desarrollo del talento mímico, sino que pasó más tarde á la escena.

Dedúcese de las innumerables ruinas de antiguos teatros, que se encuentran en la Península, de los grabados de otros en diversas medallas que se conservan, y por último, de indicaciones aisladas de escritores latinos (2), que

(1) Plin., lib. I, epig. 15.—Juven., sat. XI, v. 162 y siguientes.—Martial, lib. III, epig. 63.—Lamprid. Heliog., cap. 32.

(2) Martial (*Epigr.*, lib. IV, epig. 43) habla expresamente del teatro de Riga. Merecen mencionarse los de Tarragona, Mérida, Coruña del Conde, Sevilla, Écija, Cazlona, y principalmente el de Sagunto (hoy Murviedro). Véase sobre el último á Emmanuelis Martinii *Epist.* (Amstelodami, 1738), tomo I, pág. 198, y á Montfau-

los romanos, durante su larga dominación en España, importaron también en ella su teatro. Verdad es que se aduce contra este aserto una cita de la vida de Filostrato de Apolonio de Tyana (lib. V, cap. 9.º), que sólo prueba en todo caso, que hasta el tiempo de Nerón no se conocía en la Bética teatro alguno, suponiendo siempre que demos á la narración de este autor un crédito que no merece.

Después que los visigodos atravesaron los Pirineos á principios del siglo v, y sujetaron á poco las Españas, no pudieron menos de adoptar la lengua y costumbres de los vencidos, y entre ellas su afición á las diversiones teatrales. Prueban la duración de los juegos escénicos, mientras dominaron los visigodos, diversas leyes eclesiásticas, como, por ejemplo, el canon del concilio Iliberitano (43 y 60) que prohibe á los fieles representar comedias y pantomimas, muchos pasajes de las obras de San Isidoro de Sevilla (v. gr., *Los Orígenes*, lib. 18, capítulos 41 y 59, en que recomienda

con, *Antiquité expliquée*, tomo III, pág. 237. Hállase tan bien conservado, que en el año de 1785 sirvió de nuevo para dar representaciones dramáticas. V. á Masdeu, *Historia crítica de España*, tomo VIII, pág. 131.—Consultad también las *Antiquiteiten* de Westendorp y Reuvens, II, pág. 274.—Flórez, *España sagrada*.—Laborde, *Voyage pintoresque et historique de l'Espagne*, y los viajes de Dillon, Pluer, Swinburne y otros.

á los cristianos que se abstengan de asistir á los espectáculos del circo, anfiteatro y de la escena), y por último, la noticia que nos ha sido transmitida por Padilla y Mariana [1], según la cual el rey Sisebuto (de cuyas cartas está tomado este dato) depuso á Eusebio, obispo de Barcelona, porque había consentido que se oyesen en los teatros frases, que debían ofender á los oídos cristianos.

No deja de ser importante que estas palabras aludan, sin duda alguna, á espectáculos en que hubo recitación hablada. Por lo demás, carecemos de medios suficientes para determinar con exactitud los caracteres del drama visigodo, y hasta la lengua usada en el teatro. Este pueblo del Norte, en su larga peregrinación por las diversas provincias del imperio romano, debió familiarizarse con el idioma, que los vencidos hablaron luego en España en la época de su sujeción: sus legisladores y escritores emplearon siempre la latina, con exclusión de cualquiera otra, mientras el pueblo comenzó á formar poco á poco una mezcla de abundantes elementos latinos gramaticales, aunque degenerados, y de sintaxis más senci-

(1) Segunda parte de la *Historia eclesiástica de España* por Francisco de Padilla. Málaga, 1605, pág. 188, b. —Mariana, *Historia general de España*, lib. VI, cap. 3.°

lla; y si el drama, como sucede de ordinario, aspiraba á impresionar á la muchedumbre, debió servirse principalmente del dialecto comprensible á todos, que venía á ser un compuesto informe del latín y del naciente romance.

La opinión nuestra, indicada antes, de que ya en los ritos de la Iglesia primitiva se hallan los gérmenes del drama posterior, suscita naturalmente esta cuestión: ¿hasta qué punto aparecen esas formas originarias del culto divino, ya mencionadas, en la primitiva Iglesia española? No hay dato alguno, que aclare tales dudas en los cuatro primeros siglos de nuestra era, y tan sólo se sabe que antes del cuarto se habían introducido en toda España la fiesta del domingo, las de Navidad, Epifanía, Pascua de Reyes y de Pentecostés, aunque no se conozca la liturgia, á que se ajustaban las ceremonias del culto (1). Desde la invasión de los godos comienza á disiparse la niebla, que envuelve la historia de la antigua Iglesia nacional, revelando testimonios fidedignos, que los visigodos habían adoptado el ritual oriental de la Iglesia greco-siriaca, y que lo habían importado en el país sometido (2), notable particularidad si se

(1) Masdeu, *Historia crítica de España*, VIII, 250.
(2) Binterim, *Denkwürdigkeiten der katholischen Kirche*, IV, 3, págs. 88 y siguientes.

recuerda, que justamente en el culto oriental se había dado más temprano y exclusivo influjo al elemento dramático. No encontramos, sin embargo, esta sola indicación, que nos haga conocer en general las condiciones del teatro español. Desde el año 316 se hace ya frecuente mención de las antífonas y responsos (1). El canon 14 del cuarto concilio toledano habla de una costumbre religiosa nacional, observada especialmente en las iglesias en las fiestas de los mártires y en la del domingo, en las cuales se cantaba en ellas el himno de los tres mancebos dentro del horno (2). Otra ceremonia, digna de ser recordada por su índole mímica, era la del lavatorio de los pies de los pobres de cada diócesi por su obispo, celebrada el Jueves Santo (3). Puede decirse que casi todas estas fiestas religiosas, en que comienzan á aparecer los primeros elementos dramáticos, se introdujeron en España desde el siglo v.

(1) Conc. Tarrac. d. a. 516, cap. 7.°, pág. 124.—Concilio de Braga (561), cap. 10, Nr. 12, pág. 181.—San Isidoro, *Etymolog.*, lib. VI, cap. 19, pág. 147, tomo I.—Tomo II de *Ecclesiasti off.*, Q. I, cap. 3.°, pág. 427.

(2) Hay razones para sospechar que este cántico iba acompañado de representación mímica, puesto que así se observó después en otros paises, considerándosela como una antigua costumbre, como sucedió en Rusia. (Véase *Bakmeister's Russische bibliotek*, B. III, s. 233.)

(3) Masdeu, I, cap. 11, 218.

Frecuentes y suntuosas fueron también las procesiones [1]; y al paso que estas ceremonias del culto satisfacían la afición á los espectáculos, se introducían en las iglesias otros enteramente mundanos, como cánticos, danzas y bufonadas [2]. El concilio toledano del año 633 prohibió la fiesta de los locos [3].

(1) Concil. de Gerona, caps. 2.° y 3.°, pág. 129.—Cuarto concilio toled., cap. 26, pág. 371.—S. Isid. Etymol., lib. VI, cap. 19, Nr. 43, pág. 153.

(2) Masdeu, XI, 212.

(3) Labb., *Concil.*, tomo V, pág. 1.703.

Como prueba del aserto, de que las diversiones teatrales no eran desconocidas de los visigodos, pueden servir los pasajes siguientes:

Obras de San Valerio (este santo murió el 25 de febrero de 695): "*Sic denique in amentia versus, injustæ susceptionis ordinen oblitus, vulgali ritu in obscœno theatricæ luxuriæ vertigine rotabatur, dum circumductis huc illucque brachiis, alio in loco lascivos conglobans pedes, vestigiis ludibricantibus circuens tripudio compositis et tremulis gressibus subsiliens nefaria cantilena mortifiræ ballimaciæ dira Carimina canens, diabolicæ pestis exercebat luxuriam.*„ (*España sagrada*, tomo XVI, pág. 397.)

"Fuero Juzgo (edición de la Real Academia Española.—Madrid 1815).—Lib. I, *de instrumentis legalibus.* I. *Titulus de legislatore: Formandarum artifex legum non dioceptatione debet uti, sed jure. Nec videri congruum sibi contentione legem condidisse, sed ordine. Ab illo enim negotia rerum non expetunt in theatrali favore clamorem, sed in exoptata salvatione populi legem.*„—Así, por último, arrastrado por la clemencia de un propósito insensato, y olvidando toda compostura, daba vueltas soeces presa del vértigo obsceno y lujurioso usado en el teatro, moviendo en todos sentidos sus brazos en arco, juntando otras ve-

La repentina invasión de los árabes, á principios del siglo VIII, acabó de destruir la vacilante monarquía de los godos, sujetando con pasmosa celeridad al país y sus habitantes, y sólo escasísima parte de éstos se mantuvo independiente, refugiándose en las montañas inaccesibles del Norte. Con ella penetraron en la Península nueva religión, lenguaje y costumbres, que debieron modificar diversamente las de los cristianos que la poblaban, aunque su influjo no fuera ni tan poderoso ni tan exclusivo, que ahogase todos los gérmenes de civilización, que maduraban en el seno de la Iglesia cristiana. Verdad es que los conquistadores no recurrieron á medios violentos de ningún género para coartar el culto religioso de los conquistados: dejáronles en libertad de seguir el que quisiesen, y de nombrar sus pastores espirituales; tuvieron sus iglesias en Sevilla, Granada, Murcia, Valencia, Toledo, Badajoz, y hasta en Córdoba, capital del impe-

ces sus pies lascivos, danzando en círculo con pasos insinuantes y trémulos, entonando cantares escandalosos con meneos impúdicos, y provocando de este modo la diabólica y pestilencial lujuria.—El legislador no ha de discutir, sino mandar. Ni es propio de él establecer las leyes con disputas, sino en virtud de su autoridad. Sus graves asuntos no piden aplausos ruidosos como en el teatro, sino disposiciones encaminadas al bien del pueblo.—*(T. del T.)*

rio, y permiso de tocar sus campanas (1); y cuando los persiguieron algunos califas intolerantes, como Abderramán II, fué debido á las provocaciones é inexplicable celo de sus súbditos cristianos, ávidos de ceñirse la corona del martirio y de declarar en voz alta que Mahoma era profeta falso. La liturgia llamada mozárabe, que arregló las ceremonias del culto, era en lo esencial la antigua gótica, con las modificaciones introducidas por San Isidoro de Sevilla, y conservaba el elemento dramático de otra época, más favorable á su libre desarrollo. Los cantos religiosos llegaron también en tiempo de los árabes á grande altura, é Isidoro de Beja cita muchos músicos y poetas, que se distinguieron en esta época por los himnos y antífonas que compusieron (2).

(1) Masdeu, XIII, 277.—Aschbach, *Geschichte der Ommaijaden*, s. 272.

(2) Masdeu, XIII, 198. Sábese con toda evidencia que la lengua usada en la liturgia mozárabe era la latina, y que es exagerada la aserción del obispo Álvaro de Córdoba en su *Indiculo luminoso*, muchas veces citado, de que en el siglo IX fué el árabe el idioma casi exclusivo usado en toda España. (V. á Flórez, *España sagrada*, tomo XI, pág. 274, y á Du Cange en el prólogo de su *Gloss.*) Y aunque muchos cristianos no desdeñasen emplear con retórica elegante la lengua arábiga, y hasta escribir pulidos versos, consta también de la crónica del obispo Idacio, que los árabes por su parte no creyeron rebajarse escribiendo en el idioma de Cicerón y de Virgilio. Así comienza un manifiesto del rey moro de Coim-

Sabido es que los moros, hordas en un principio de feroces guerreros, se convirtieron con sorprendente celeridad en uno de los pueblos más civilizados de su tiempo, cual se demuestra por la perfección que alcanzó su arquitectura, por lo que adelantaron en diversas ciencias á las demás naciones de Europa, y por la importancia que tuvo Córdoba, su capital, punto de reunión de los sabios de todos los paises. Prueban la afición, con que cultivaron la poesía, los tesoros guardados en la biblioteca del Escorial, aún no conocidos del todo, y los copiosos aunque incompletos catálogos de poetas arábigo-hispanos de D'Herbelot, D. Nicolás Antonio y Casiri. Si damos crédito á Blas Nasarre y Velázquez, poseyeron también una literatura dramática rica, y se dedicaron con predilección á los espectáculos teatrales. Modernos eruditos, como Conde y Moratín, refutan terminantemente este aserto, desprovisto al parecer de sólido fundamento. Es de presumir, sin embargo, que estos anduvieron precipitados en negar á los árabes toda participación en el género dramático, pues quien se consagra á estudiar á fondo esta cuestión no

bra: *Alboucen Iben-Mahumet, Iben-Tarif, bellator fortis, vincitor Hispaniarum, dominator Contabriæ Gothorum et magnæ litis Roderici*, etc. (V. la introducción al *Romancero* de Durán, Madrid, 1832.)

puede resolverse á aceptar sin restricciones su juicio, y fallar en definitiva el pleito. Primeramente conviene no olvidar, que sólo ha llegado hasta nosotros una parte muy insignificante de la literatura arábigo-hispana, la sola que podía resolver tales dudas; y después, que muchos manuscritos del Escorial (siempre fragmentos de un todo), en número de ocho mil volúmenes, perecieron en el gran incendio de 1671, y que los existentes no han sido hasta esta fecha bien estudiados. Si Conde asegura, por una parte, que no ha visto un solo drama entre los códices que registró para escribir su historia de la dominación árabe, por la otra habla Casiri de dos composiciones, pertenecientes á dicha biblioteca, que, según todas las apariencias, pueden llamarse dramáticas (1). Y aun suponiendo que estas últimas

(1) *Bibliotheca Arabico-hispana Escurialesius*, tomo I, págs. 136 y 144.—CCCCXCVII. *Codex nitide exaratus anno Egiræ 746 idemque autographus, quo continetur opus, tum soluta, tum stricta oratione concinnatum, hac inscriptione: Sales et Elegantiæ Dialogi inter variarum Artium Professores instituti, comœdia nimirum jocosa et satyrica, ubi quisque professor juxta suæ Artis vocabula et leges loquitur, alius alium dictis acutis ridiculisque illudit ac fugillat; tum ejus vitïa dolosque aperit enarratque: auctore Mohamad Ben-Mohamad Albalisi Ben-Alí, ex Urbe Velez, qui colloquentes inducit quinquaginta et unum variarum artium Professores, videlicet Judicem. Lanium, Coquum, Pullarium, Medicum, Pocillatorem, Pomarium, Mu-*

fuesen meros ensayos literarios, no destinados á la representación, no se podrá negar que los espectáculos mímicos, cuyo objeto es ofrecer solaz al pueblo, pudieron existir entre los árabes españoles como ha sucedido desde antiguo

sicum, Fidicinem, Cæcum, Rhetorem, Grammaticum, Concionatorem, Præfectum, Præconem publicæ precationis Mahometicæ, etc., etc.—(N. 497. Códice esmeradamente escrito en el año 746 de la Egira, y autógrafo de la obra en prosa y verso, titulada Chistosos y elegantes diálogos entre maestros de varias artes, ó comedia jocosa y satírica, en que cada maestro habla empleando su peculiar tecnicismo, y con arreglo á las leyes de su arte: búrlanse unos de otros, y esquívanse con dichos agudos y ridículos, y se revelan y narran sus vicios y engaños: su autor Mohamad Ben-Mohamad Albalisi Ben-Alí, de la ciudád de Vélez, que introduce cincuenta y un maestros de varias artes, á saber: un juez, un carnicero, un cocinero, un recobero, un médico, un copero, un vendedor de fruta, un músico, un tocador de vihuela, un ciego, un retórico, un gramático, un orador, un prefecto, un muezín, etc., etc.)—*(T. del T.)*

CCCCLXVII, *Codex nitide exaratus feria 5 die 17 mensis Dilcadat, horis meridianis, anno Egiræ 845, quo continetur opus Anonymi inscriptum comœdia Blateronis, in tres partes divisum. Prima agit de Equo vendito, ubi ad colloquendum inducuntur Blatero, Dux minax, Jurisconsultus, qui plura acute et jocose dicta proferunt, de Equi venditione inter se contendentes; secunda quorundum hominum vagorum instituta et dolos complectitur ac describit, quorum aliqui Medicinam, alii Astrologiam, alii alias artes ad credulum vulgus fallendum ostentant venditantque, tertia denique Amantium mores repræsentat.*—(N. 467. Códice esmeradamente escrito en la feria quinta, día 17 del mes Dilcadat y horas del medio día, año 845 de la Egira, que contiene la obra de un anónimo llamada la

entre otros pueblos mahometanos (1), y con tanto mayor motivo, cuanto que aquéllos llegaron á la cúspide de la civilización islamita. Es de esperar, que, cuando se conozcan más á fondo los monumentos literarios de esta época, aparecerán nuevas pruebas en apoyo de nuestra opinión.

Pero dejemos á ese pueblo, verdadero advenedizo en tierra extraña, y harto opuesto á los

comedia de Blateron, dividida en tres partes: la primera trata de la venta de un caballo, y hablan en ella Blateron, un capitán feroz y un jurisconsulto, los cuales, disputando entre sí sobre la venta del caballo, dicen muchas cosas tan agudas como discretas; la segunda comprende y describe las costumbres y amaños de ciertos vagabundos, que ya con el nombre de astrólogos, ya con otros de este jaez, se dan importancia y explotan y engañan al vulgo crédulo; y por último, la tercera representa las costumbres de los enamorados.)—(*T. del T.*)

(1) V. los *Frag.* de Hairi y Hamabani, insertos en la *Chrestomathie arabe* de De Sacy, tomo III, págs. 167-272.—Niebuhrs, *Reise in Arabien*, B. I. S. 151.—Alexander Burnes, *Travels into Bokhara*, tomo II, pág. 329.—Lane, *Account, on the manners and customs of modern Egyptians.*—Sir H. J. Brydges, *Mission to the court of Persia*, tomo I, págs. 124 y siguientes.—Belzoni, *Voyage en Egipte et en Nubie*, tomo I, págs. 27-31.—Michaud, *Correspondence d'Orient*, tomo V, págs. 30-31, 248-252 y 255-257.—*Description de l'Egipte*, tomo XXIII, 2e partie, pág. 442.—Hammer's *Schirin*, en el prólogo, L. 28.—El autor de esta historia asistió en Brussa, en el Asia menor, á una representación semejante á la descrita por Hammer, que contaba los amores de Yusuff y de Guleika.

indígenas por su religión y su lengua para formar nunca con ellos un todo orgánico, y volvamos á tratar de los pobladores de las montañas, que permanecieron independientes, y fueron innegable germen de la nación española posterior. Demos ahora la preferencia á los habitantes de las montañas de Asturias, pues aunque en toda la parte septentrional de la Península se albergasen ciertas razas, que no se sometieron nunca á los conquistadores árabes, ó sólo momentáneamente, es preciso mirar siempre á Asturias como al punto en donde comenzó la primera y más decisiva cruzada contra la media luna, y en donde la lengua castellana se fué perfeccionando poco á poco. Este dialecto armonioso, cuyos vestigios más antiguos se hallan en *Los Orígenes* ó etimologías de San Isidoro de Sevilla, se formó de la mezcla ó fusión de las distintas lenguas, habladas por los numerosos y diversos pueblos que invadieron la Península. Su elemento más importante es sin duda el latín, y algunos otros ibéricos (vascos), góticos y arábigos [1]. De las montañas de Asturias, refugio de los godos independien-

(1) *Mitridates* de Adelung, II, 10.—Aldrete, *Del origen de la lengua castellana*, fol. 46, 6.—Díez, *Grammatik der romanischen Sprachen*, B. I. S. 48.—*Uber die Länderverwaltung unter dem Chalifate*, Berlín, 1835, L. 75.

tes, se extendió luego este idioma, desarrollándose poco á poco, á las provincias que reconquistaban [1].

No mucho tiempo después de la invasión mahometana se convirtió en ofensiva la guerra de los cristianos, limitados en un principio á la defensa de su inaccesible territorio, luchando tan valientemente los bravos descendientes de Pelayo, que hacia fines del siglo VIII comprendía el reino de Asturias ó de Oviedo la mayor parte de Galicia y de León. Las victorias sucesivas de Ordoño I, Alfonso el Magno y Ordoño II, dilataron los dominios de esta monarquía, que entonces se llamó de León, hasta la bahía de Vizcaya, el Duero portugués y los montes de Guadarrama. Extraño sería, tratándose de una época tan agitada y de un pueblo, que no soltaba nunca las armas, atento sólo á conservar sus recientes conquistas, buscar las huellas de un arte que sólo puede prosperar en la paz. Lo mismo sucede con las investigaciones relativas á la mayor ó menor perfección de las ceremonias del culto, mientras duró el tumulto de la guerra, ó á su ma-

(1) Aún hoy se observan en el dialecto asturiano moderno, llamado *bable*, muchas palabras y locuciones que se leen en los más antiguos monumentos de la lengua castellana, como el poema del Cid, desusados ya en el lenguaje moderno. V. la *Introducción al Romancero* de Durán.

yor ó menor sencillez á causa de ella. Conviene, sin embargo, señalar dos fenómenos de estos tiempos remotos, que sirven de lazo al drama posterior, á saber: los bailes pantomímicos, usados en Asturias desde la más remota antigüedad (1), y la epopeya heróica, que surgió lozana y vigorosa, y creció después con el estrépito de las batallas, siendo de presumir, aunque los más antiguos monumentos de la poesía castellana alcancen sólo hasta la mitad del siglo XII, que las primeras hazañas guerreras de los valientes asturianos fueron celebradas en cantos. Más adelante expondremos nuestra opinión acerca del lazo, que unió al canto épico y á la poesía dramática incipiente.

Mientras el reino de León se afirmaba en las provincias occidentales, y sólo una vez hacia fines del siglo X se vió amenazada su existencia por el alfange de Almanzor, comenzaba á echar raices en las vertientes de los Pirineos la reacción contra el dominio musulmán, formándose diversos territorios, que se extendieron poco á poco hacia el Sud, y entre ellos, y á consecuencia de las conquistas de Carlomagno, la Marca española, después condado de Barcelona, y otro, que, partiendo de Jaca,

(1) V. á Durán, ya citado.—Jovellanos, *Memoria sobre las diversiones públicas*, pág. 17.

ciudad libre, y sujeto luego á los reyes de Navarra, fué más tarde el reino de Aragón. En estas provincias, y á lo largo de las costas del mar Mediterráneo hasta Valencia y Murcia, se convirtió poco á poco el latín corrompido en el mismo dialecto lemosino ó provenzal, aunque algo modificado, que se habló en la parte meridional de Francia hasta las fronteras italianas (1). Si la comunidad del idioma debió unir á los paises citados con la patria natural de los trovadores, estos lazos se estrecharon más con las frecuentes alianzas de los príncipes, que dominaron en ambas vertientes de los Pirineos, y con el continuo trato y comercio de aragoneses, catalanes y provenzales, y abrieron á la civilización, que florecía entre los últimos, rápida y fácil senda para penetrar entre sus vecinos los españoles. Así encontró también la poesía de los trovadores una segunda patria en las cortes de Zaragoza y Barcelona, extendiéndose desde ellas su influjo á todos los demás paises de la España cristiana.

Esta es, pues, ocasión oportuna de indicar algunas propiedades del arte lírico provenzal,

(1) Es de presumir que en Aragón lucharon desde un principio por la supremacía los dos dialectos lemosino y castellano; este era el hablado vulgarmente y el natural al pueblo, y el otro el favorito de nobles y cultos.

tomando por nuestro guía al gran maestro de las lenguas y literaturas románicas [1].

Los juglares y cantores errantes, comunes después en la Edad media á casi toda Europa, se conocían desde lo antiguo en la Francia meridional, en donde nacieron. Pululaban por todas partes, y especialmente por las risueñas campiñas regadas por el Ródano y el Duranzo, y á lo largo de las costas del Mediterráneo, atraídos por ricas recompensas, por las espléndidas cortes y el espíritu caballeresco, que reinaba en ellas más que en parte alguna, y realzaban el brillo de las fiestas con sus espectáculos y cantos, solazando á nobles y pecheros, no obstante encontrarse entonces su arte en sus albores, no libre aún del influjo de la Edad media, que inmediatamente le precediera. Como en el transcurso de los siglos fué también más refinada la cultura de esta provincia francesa que la de los demás paises de Europa, sucedió lo mismo á la poesía lírica, que con la lengua occitánica alcanzó entonces su mayor altura artística. Las primeras Cruzadas forman el principio de este período poético, tan importante por la influencia, que ejerció después en toda la literatura. Ya en las composi-

(1) Diez, *Poesie der Troubadours*, *und Leben und Werke der Troubadours*.

ciones del conde Guillermo de Poitiers (nació en 1071), uno de los primeros cruzados, se observan, como en capullo no abierto, los rasgos característicos de la nueva poesía, que poco más tarde, hacia el año de 1140, se desarrolla y perfecciona en las de Peire Roger y sus coetáneos. Los príncipes y grandes comenzaron entonces á llamar á su lado á los poetas más distinguidos, y hasta se creyeron honrados cultivando también su arte. Hubo, pues, dos clases de poetas provenzales. Llamábanse trovadores, por oposición á los cantores del pueblo, los poetas no mercenarios que se consagraban al arte de la poesía, y principalmente á la lírica. No es esta ocasión de mencionar las numerosas especies de composiciones, comprendidas bajo ese nombre genérico, bastando sólo á nuestro objeto indicar las que siguen. Denomináronse *tenzone* ciertas justas poéticas, en las cuales se resolvían dialécticamente las cuestiones propuestas, que trataban de amores, de asuntos privados ó públicos en forma de diálogo, y pocas veces en la de una acción casi dramática, sucesiva, viva y animada. Esto último sucedía con más frecuencia en la *Pastoreta* ó *Pastorella*, en que hablaba un poeta con un pastor ó pastora, precediéndole una breve introducción. Tan encantadoras composiciones, de las cuales se conservan algunas ex-

celentes en las obras de Gavandan y de Guiraut Riquier, forman á veces un vasto conjunto, á cuyas partes sirve de lazo una historia amorosa, imprimiéndoles carácter casi dramático (1).

Nombraremos, por último, las *albas* ó cantos de la aurora, que versan sobre los placeres nocturnos de dos amantes y la vuelta del día. Á las misteriosas reuniones de tales enamorados acostumbra asistir un centinela, que con sus gritos ó tocando la flauta les anuncia la venida del sol, á fin de que el celoso marido no interrumpa su dicha. En estos cantos ya aparece hablando el centinela, que avisa á los amantes la llegada de la aurora; ya el caballero, que, después de proferir los más tiernos juramentos, se arranca á duras penas de los bellos brazos de su amada; ya la dama, que se opone á la despedida de su amante (2).

También los *serventes*, aunque no siempre, son cantos provenzales dialogados, como observamos en Díez, *Leben und Werke der Troubadours*, pág. 145.

Los juglares formaban la segunda clase principal de cantores provenzales, y se llama-

(1) *Parnasse Occitanien*, págs. 43 y 329.—Raynouard, III, 462, y V, 165.

(2) Raynouard, II, 236; III, 313.—Díez, *P. d. T.*, S. 151.

ban así los mímicos y poetas, que cantaban por dinero ó vivían de la música y poesía. Sea lo que quiera de la opinión de aquéllos, que han sostenido que estos juglares son los sucesores de los antiguos cantores populares llamados *mimi* y *joculatores* (1), parece cierto que sus relaciones con la nueva poesía provinieron de su contacto con los trovadores, á quienes acompañaban en sus viajes, ayudándolos con sus cantos y mímica, ó repitiendo los que ellos componían. Era también atribución importante de los juglares recitar narraciones poéticas, cuyo estilo sencillo, diverso del que usaban los poetas del arte, y escuchado no obstante con interés, venía á ser una reminiscencia de la poesía popular. Muchos *fabliaux* y leyendas de esta especie se divulgaban así por los pueblos, y existen largos catálogos de los que sabían, conservados en las instrucciones que se daban á los actores (2).

El nombre de *contrafazedor*, con que se distingue comunmente á los juglares, prueba que representaban mimos y farsas, así como la particularidad de que sean llamados *mimi* por los escritores latinos contemporáneos, y á veces cómicos por Nostradamus. Otra adverten-

(1) Díez, ibid., pág. 20.
(2) Raynouard, V, 102.—Diez *P. d. T.*, S. 45 y 199.

cia debemos hacer también. Es más que probable que los dictados de contrafazedores y mímicos no aludan simplemente á farsas y representaciones de otros tiempos, sino á la forma y manera en que declamaban las composiciones poéticas. Parece además que la épica tenía cierto carácter dramático, análogo al indicado antes, cuando adujimos el ejemplo de otras épocas literarias. Pudo hacerse esto, ó bien recitando un juglar la parte narrativa mientras otros hacían lo mismo con los diálogos, ó bien recitando uno solo toda la composición, mientras otros representaban con sus gestos lo más interesante. Es, sin embargo, más verosímil que los cantores ambulantes se esforzaban solos en impresionar á su auditorio con sus narraciones, acompañándolas con animados gestos, y variando el tono y las modulaciones de la voz cuando llegaban los diálogos. Nostradamus confirma esta presunción al expresarse así, hablando del juglar Nouës: «Era buen cómico, y cantaba en los palacios de los grandes señores, andando á un lado y á otro, haciendo gestos significativos, moviendo su cuerpo, modulando diversamente su voz, y dando á conocer en todas sus acciones que era un verdadero cómico.» Aunque Nostradamus no merezca en todo crédito, parece verosímil que sea fiel intérprete de las tradiciones que se

conservaban acerca de las costumbres de los cantores provenzales, pues á no ser así no se explican tales descripciones.

Muy escasas son las poesías narrativas populares, escritas en lengua occitánica, que han llegado hasta nosotros, comparadas con la multitud que se escribieron, y no ofrecen prueba alguna decisiva en apoyo de la opinión expuesta, aunque el estrecho lazo, que unió á la literatura del Norte y del Sud de Francia, confirme la sospecha de que acaso tuviesen ambas ciertas propiedades comunes. En abono de este aserto debemos decir que *les chansons des gestes* se recitaban en la Francia septentrional con gestos expresivos y casi dramáticos, y que diversos manuscritos de antiguos *lais* y *flabliaux*, al llegar á los diálogos, indican cierta especie de canto, lo cual revela claramente la diversa recitación de estos pasajes, y su expresión más mímica comparada con la del resto de la narración (1).

Casi no es necesario advertir, que, á nuestro juicio, sucedió lo mismo con las especies líricas mencionadas antes, en que intervenían muchas personas hablando entre sí. Sólo de esta manera se comprende que cronistas é historia-

(1) *Fabliaux*, *contes*, etc., par Barbazan et Meon, tomo I, págs. 380 y siguientes.

dores usen con tanta frecuencia de la voz *representar*, tratándose del recitado de las poesías (1). Las *albas* y *pastoretas* reunían especialmente condiciones muy favorables á la declamación dramática. También los *tenzone*, ateniéndonos á su forma, hubieron de recitarse por varias personas, aunque esta circunstancia sea la única que tienen de común con el drama, puesto que su índole peculiar, reducida á simple alarde de ingenio en el ataque y la defensa, está muy distante de ser una acción ordenada y capaz de representarse.

Dedúcese de lo expuesto que los *contrafazedores* provenzales, ya como farsantes, ya como actores mímicos de poesías épicas y líricas, ofrecen siempre grande importancia al tratarse de la historia progresiva del teatro moderno, y que los literatos, que, como Moratín, niegan á los provenzales influjo alguno en el desarrollo del drama, no han estudiado á fondo su desenvolvimiento sucesivo. Y no solo, entre otros, se equivoca en esto Tiraboschi, sino también cuando sostiene que no existe composición alguna dramática en las colecciones más completas de poemas provenzales. Aunque sea del todo falsa la noticia que hallamos en Nos-

(1) Véase á Zurita, *Anales de la Corona de Aragón*, tomo VII, c. I y II, fol. 85.

tradamus y Crescimbini, de haber escrito dramas los trovadores Lucas de Grimauld, Hugo Brunet, Arnaldo Daniel y Anselmo Faidit [1], lo cual no puede probarse aduciendo la razón de que hoy no existan, poseemos manuscrito el misterio completo de *Las vírgenes prudentes y locas*, drama religioso occitánico, que cita en parte Raynouard [2]. Esta composición, de la primera mitad del siglo XI, es sin disputa la única de su especie, que hasta ahora se ha encontrado en los manuscritos provenzales, no habiendo motivo suficiente para colegir de esto que fué el único ensayo de su época y de la posterior. Tan escaso resto de las obras dramáticas de ese periodo, conservado hasta nosotros, es debido á la misma causa, que ha contribuído á que sólo conozcamos pocas reliquias de las novelas y leyendas provenzales. La mayor importancia que se dió á la lírica, y la opinión de que ningún género de poesía era tan elevado como ella, dieron margen sin duda á que se mirasen con desprecio las producciones más populares, y fué origen indudable de la pérdida de tantos inestimables documentos, que podrían ilustrar la historia de la civilización de aquella época. Por lo demás, no faltan

(1) Crescimbini, *Comment.*, tomo II, pág. 44.—Tiraboschi, IV, pág. 422.
(2) Raynouard, II, 134-143.

datos que atestigüen la representación de los misterios en Provenza. En la vida de *Renè d'Anjou*, rey de Nápoles y conde de Provenza, se habla de un drama religioso, representado en Air con suntuoso aparato. ¿Cómo, pues, ha de sostenerse que mientras se cultivaba con predilección el drama religioso, en toda Francia, quedaban rezagados en esta parte los habitantes del Sud, los más ingeniosos, ricos y cultos de ella?

Si volvemos ahora la vista á las provincias orientales de España, observaremos la pronta acogida que tuvo la poesía provenzal, y las imitaciones que se hicieron de ella. La causa externa de este favor, que se le dispensó, fué la dominación de la casa de Barcelona, que hablaba la lengua de Oc, y desde principios del siglo XII se extendió á casi todas ellas. Raimundo Berenguer III, conde de Barcelona, adquirió en 1112 el condado de Provenza y otros territorios de la Francia meridional; su hijo primogénito Raimundo Berenguer IV ciñó en sus sienes las coronas de Aragón y Barcelona, y por último su nieto Alfonso II sujetó á su cetro todo el Aragón, Cataluña y la Provenza (1167). Si su padre favoreció mucho á los poetas, él, desde el principio de su reinado, se declaró su protector y Mecenas. Innumerables poetas y actores de la Provenza, en donde le

retuvieron frecuentemente negocios de estado, siguieron su corte y correspondieron á sus liberalidades haciendo de él grandes elogios (1). Entre los príncipes de la casa de Aragón, que le sucedieron, distinguiéndose por el favor que mostraron á la poesía provenzal, cuéntanse Pedro II, Jaime I y Pedro III. La grandeza siguió el ejemplo de sus soberanos, hospedó en sus castillos á los cantores errantes, y hasta cultivó también su arte. Juan I, en fin, envió á Francia una suntuosa embajada para invitar á los poetas provenzales á pasar á España, y fundar en Barcelona una academia de juegos florales á imitación de la de Tolosa. Dotóla de privilegios y cuantiosas rentas, y los reyes, que le sucedieron, rivalizaron en concederle marcadas pruebas de su protección (2).

Mientras que el arte de los trovadores y juglares encontraba una segunda patria en la Marca oriental de España, penetraba también poco á poco en su parte occidental. Ya en la *Crónica general del Cid* (fines del siglo XI) se habla expresamente de los juglares. Refiérese sin duda (suponiendo que no sea apócrifa toda esta

(1) Schmidt, *Geschichte Aragoniens im Mittelalter*, S. 461.

(2) Véanse los párrafos sobre la *Gaya ciencia*, del marqués de Santillana, que trae Mayans en sus *Orígenes de la lengua española*.

parte de la *Crónica*) á los antiguos bufones y cantores populares, que no desaparecieron durante la Edad media. Sin embargo, no mucho después de esta época comenzaron á conocerse en Castilla los poetas provenzales, pues á mediados del siglo XII aparece Alfonso VII, rey de Castilla y de León, como protector de los trovadores, y después siguen su ejemplo Alfonso IX de León y Fernando III de Castilla (1). Hay datos circunstanciados de la época del reinado de Alfonso X (1252-1284), que prueban no sólo lo populares que eran ya en Castilla los cantares provenzales, sino las modificaciones que había sufrido su poesía. Este sabio soberano, poeta y amigo de poetas, superó en generosidad á todos sus predecesores, señalando sueldo á parte de ellos que residían en su corte, y pensiones anuales á los que vivían en el extranjero. Entre los protegidos así lo fué el trovador Giraut Riquer de Narbona, que se propuso restaurar la gaya ciencia, caída ya en desprecio en muchos lugares, atribuyendo la causa de este mal á la indecorosa costumbre, admitida en su tiempo, de llamar juglares á todos los poetas sin hacer distinción entre ellos, y confundiendo bajo esa denominación á los

(1) Diez, *L. v. W. d. T.*, S. 44 y 133.—*P. d. T.*, S. 61.

más notables con groseros mímicos y farsantes. Por esta razón excitó á su real protector á acabar con ese abuso, y á clasificarlos con propiedad según sus diversas clases. A esta súplica del año 1275, que se conserva, sigue otra explicación escrita en nombre de Alfonso, que, según todas las probabilidades, proviene del trovador citado, y parece el plan á que había de ajustarse la resolución del rey, caso de acceder á lo propuesto por el suplicante. Repítese en ella su deseo y se exponen las razones que lo abonan, llamándose abuso la costumbre de dar el nombre común de juglares á todos los poetas y cantores, y hasta á los bailarines de cuerda y á los bufones. Indícanse también las varias denominaciones, que deben distinguir con claridad á sus diversas clases. A todos aquéllos, que viven pobre y bajamente, y no son admitidos en ninguna sociedad culta, á los que hacen bailar á monos, machos cabríos y perros, ó imitan el canto de las aves, ó tocan instrumentos músicos, ó divierten al pueblo con sus cantos, recibiendo en cambio miserable recompensa, se denomina bufones. Los más cultos, y los que se dedican á artes agradables y tratan á los nobles con frecuencia, ya toquen instrumentos, cuenten novelas, reciten versos y canciones ajenas, ó diviertan de otra manera análoga, deben llamarse juglares. Los que

componen versos y cantos, ó canciones bailables, ó escriben magistralmente coplas y baladas, albas y sirventes, merecen el nombre de trovadores. Por último, los más notables é ilustres entre éstos deben ser honrados con el título de doctores de la poesía.—Toda la nomenclatura indicada parece referirse á la Francia meridional, «pues en España, según dice, se halla esto más arreglado, diferenciándose las profesiones con nombres especiales. Los músicos se llaman *juglares*, los actores *remedadores*, los trovadores de las cortes *segriers*, y los que, lejos de toda buena sociedad, se consagran á innobles artes en calles y plazas y viven vida miserable, son denominados *cazurros*, para denotar su bajeza: tal es la costumbre de España, y así es fácil distinguir las artes por sus nombres (1).

Los *juglares*, según se deduce de varias leyes de *las Siete Partidas*, se dividen en dos clases: decláranse infames los *remedadores*, *bufones* y *juglares*, que cantan en las calles por dinero ó ejercitan sus artes públicamente, exceptuándose de este anatema á los que tañen instrumentos, ó cantan para solaz de los ricos ó reyes, ó por recreo propio (2).

(1) Díez, *P. d. T.*, S. 333 y siguientes.

(2) "Otrosí los que son juglares é los remedadores é los facedores de los zaharrones que públicamente andan

Otra nos habla también de las *juglaresas* (1).

Para aclarar en cuanto sea posible la obscuridad que reina, á pesar de estos datos, en

por el pueblo ó cantan ó facen juegos por precio; esto es, porque se envilecen ante otros por aquel precio que les dan. Mas los que tañeren estrumentos ó cantaren por facer solaz á sí mesmos ó por facer placer á sus amigos ó dar solaz á los reyes ó á los otros señores, non serían por ende enfamados.„ Part. VII, tít. VI, ley 4.ª

Según el Diccionario de la Academia, *zaharrón* vale tanto como *moharracho* ó *botarga*. *Moharracho* es el que se disfraza ridículamente en alguna función para alegrar ó entretener á otros, haciendo gestos, ademanes ó muecas ridículas. *Botarga* es el vestido ridículo de varios colores, que se usa en las mogigangas y algunas representaciones teatrales.—(*N. del T.*)

(1) "Ilustres personas son llamadas en latín las personas honradas é de gran guisa é que son puestas en dignidades, así como los reyes é los que descienden de ellos, é los condes, é otrosí los que descienden dellos, é los otros homes honrados semejantes destos. É estos atales, como quier que segun las leyes pueden recebir las barraganas, tales mujeres ya que non deben recebir así como la sierva ó fija de sierva. Nin otrosí la que fuese aforrada nin su fija, nin juglaresa nin sus fijas, nin tabernera, nin regatera, nin alcahueta, nin sus fijas, nin otra persona de aquellas que son llamadas viles por razon de sí mismas, ó por razon de aquellos do descendieron, ca non seria guisada cosa que la sangre de los nobles fuese embargada nin ayuntada á tan viles mujeres. É si alguno de los sobredichos ficiere contra esto, ú oviere de tal mujer fijo segun las leyes, non seria llamado fijo natural, ante seria llamado spurio, que quier tanto decir como fornecino. E demas tal fijo como este non debe partir en los bienes del padre, nin es el padre tenudo de criarle si non quisiere.„ Part. IV, tit. XIV, ley 3.ª

cuanto se refiere á las condiciones especiales de tales cantores, es menester indicar préviamente los diversos dialectos usados por la poesía castellana de esta época. Dos, al parecer, son los principales. Hablaban sin duda su idioma nativo todos los provenzales ó del Oriente de España, que habían emigrado de su país, y no abrigaban temor alguno de no ser entendidos de príncipes y grandes, puesto que el lemosín era el lenguaje predilecto de casi todas las córtes europeas, así de la del inglés Enrique II y de la del alemán Federico II, como de la del portugués Dionisio (1). En cambio los cantores castellanos debieron en un principio expresarse con trabajo en un idioma extranjero, que sólo podía servirles para hacer pasajeros ensayos. Para la lírica, y especialmente para las formas más cultas, que adoptó la poesía provenzal, no bastaba el castellano, rudo é informe en aquella época. El gallego (2), otra

(1) Duarte Núñez de Liao, *Origen é ortographia da lingua port.* Lisboa, 1774, 4. Tomo II, pág. 76.

(2) También se puede decir el gallego-portugués, supuesta la innegable semejanza, que hay entre el dialecto gallego y el que usaron en sus cantos los primeros poetas portugueses. Así se prueba comparando el antiguo *Cancionero* portugués con las poesías gallegas de Alfonso X. Y ya que hablamos de aquel antiguo *Cancionero*, añadiremos que se halla manuscrito en la biblioteca del *Colegio dos Nobres* de Lisboa, y que debe contener impor-

rama del romance español, fué más adecuado á dicho objeto, y más á propósito por su flexibilidad para la expresión lírica desde la llegada del conde Enrique de Borgoña, que vino á Galicia con numerosos caballeros á tomar parte en las guerras de los reyes de Castilla y de León contra los moros, introduciendo y naturalizando en ella la poesía provenzal. Recordando esta circunstancia, y que Galicia formó desde luego con Castilla parte integrante del Estado, no parecerá extraño que los primeros poetas castellanos empleasen un dialecto preferible al provenzal por su afinidad con el suyo, y más perfecto é importante que el último. Y que así sucedió lo prueban, entre otras razones, las palabras auténticas de la carta del marqués de Santillana sobre el origen de la poesía castellana (1). Guardémonos,

tantes documentos para ilustrar la historia de la antigua poesía lírica. Está ricamente iluminado, y lo adornan pequeñas miniaturas, que representan cantores, bufones y bailarines. El autor de esta historia no ha podido verlo, pero ha examinado composiciones de él, publicadas por lord Stuart, y ha visto que por sus formas son semejantes á las provenzales, y por su dialecto á las gallegas. V. á Raynouard, *Journal des savants*, Agosto de 1825, y Bellermann, *Die alten Liederbücher der Portugiesen:* Berlín, 1840, pág. 55.

(1) "Non há mucho tiempo que cualesquier decidores é trovadores destas partes, agora fuesen castellanos, andaluces ó de la Extremadura, componían todas sus

sin embargo, de darles una significación más general de la que tienen, si se consideran aisladamente, pues que sólo los poetas líricos, no los demás, imitaron gustosos á los trovadores. Inverosímil parece que el poeta popular escribiese en un lenguaje extraño á sus auditores, y existen además testimonios auténticos que confirman la prioridad, con que usó la poesía del idioma castellano. Créese, no obstante, que han desaparecido del todo las primitivas composiciones líricas populares, ó que sólo han llegado hasta nosotros escasos restos, al paso que existe parte de las épicas, las cuales, á causa de su fuerte colorido local y nacional, y de sus planes y objeto, son documentos muy importantes para el estudio de la literatura española. Debemos hacer mención expresa del famoso *poema del Cid*, el más antiguo y original monumento de la lengua y poesía castellana, cuya composición se fija de ordinario con alguna certeza á mediados del siglo XII. Algunos creen que eran semejantes á esta poesía los cantos asturianos populares y heróicos más antiguos [1], escritos en versos, compuesto cada

obras en lengua gallega ó portuguesa.„ Sánchez, *Colección de poesías castellanas anteriores al siglo* XV. Edición de París, pág. 16.

[1] Diez, *Alt-Spanische Romanzen*, S. 199 y siguientes.

uno de otros dos, parecidos á los de los Nibelungen y primeras obras rimadas provenzales, y á los de las poesías posteriores de Apolonio de Tiro y de Alejandro el Magno (1). Esta opinión no se funda, sin embargo, en razones convincentes. Aun concediendo que la epopeya indicada se asemeja algo á la poesía popular, como sucede, por ejemplo, con las estrofas en que el poeta se dirige á sus auditores, más sólidos fundamentos nos inclinan á considerarla como parto de la poesía artística.

Trazas innegables de ello llevan la lengua, á pesar de su rudeza, y el ritmo, no obstante su monotonía. Este verso yámbico incipiente, con su estructura á todas luces arbitraria, en opinión de un crítico muy autorizado en esta materia (2), es poco conforme al genio de la lengua española, careciendo de aquella sencillez y natural caída de sílabas, que se halla siempre en la poesía popular, por lo cual se conjetura que es una imitación de los modelos provenzales, extraños á aquélla (3). Proponíase el poeta, según todas las apariencias, su-

(1) Rodríguez de Castro, *Biblioteca española*. Madrid, 1786, tomo II, pág. 504 —Sánchez, l. c., pág. 270.

(2) V. el *Discurso preliminar* al *Romancero* de Don Agustín Durán.

(3) Cons. á Raynouard, *Journal des Savants*, 1831, pág. 135.

perar á los cantores populares, celebrando al héroe que hacía las delicias del pueblo y era famoso en sus cantares, y dar á estos materiales una forma más pesada y menos popular.

Indudablemente existían esos cantos antes que el poema de que tratamos, puesto que la poesía popular es siempre resultado inmediato de la vida poética de cualquier nación. Claramente indica el poema la existencia de tales precedentes, pues su lenguaje, aunque rudo y grosero, no lo es, sin embargo, hasta tal punto, que no suponga la preexistencia de un trabajo anterior y continuado, necesario para alcanzarlo. Todo hace sospechar que el verso, natural á esta poesía popular, ha sido desde antiguo el trocáico de cuatro pies, ligado por la asonancia ó por la rima perfecta de dos en dos versos. La índole especial de la lengua española parece tan inclinada á esa forma (llamada del romance), que sus palabras y proverbios la adoptan sin violencia [1], deslizándose suavemente el discurso por esta bella aunque limitada superficie. Y así indudablemente se

(1) Es error muy general confundir *los romances* con *las redondillas*, siendo en realidad tan distintos, y caracterizando á los primeros su especial versificación, que consiste en el acorde ó asonancia de cada dos versos, por largos que sean, al paso que las segundas forman cuatro versos de rima perfecta, en esta forma: 1 2 2 1. Para ex-

escribieron los primeros cantos, porque tal era la versificación más natural y fácil que se ofre-

plicarnos mejor y evitar semejante confusión en lo sucesivo, ponemos los ejemplos siguientes:

ROMANCES.

¡Nuño Vero, Nuño Vero,
Buen caballero probado,
Hinquedes la lanza en tierra,
Y arrended el caballo!
Preguntaros he por nuevas
De Baldovinos el Franco.

Tal es el romance perfecto, que más tarde fué admitido en el drama, y en el cual siempre se usa del asonante, nunca de la rima perfecta. En los más antiguos se usa indistintamente de la rima perfecta ó del asonante, pero las vocales finales son las mismas en toda la composición, v. gr.:

Porque el gran emperador
Así lo había mandado,
Llegó el valiente Roldán
De todas armas armado,
En el fuerte Briador,
Su poderoso caballo,
Y la fuerte Durlindana
Muy bien ceñida á su lado;
La lanza como una entena,
El fuerte escudo embrazado, *etc.*

REDONDILLA.

Ven, muerte, tan escondida,
Que no te sienta venir,
Porque el placer de morir
No me torne á dar la vida.

Escritores alemanes, y hasta algunos españoles modernos, como Sarmiento, dan el nombre común de *redondilla* á todos los versos trocáicos de cuatro pies, diferenciándolas después (lo cual no deja de ser extraño), según la asonancia ó disposición de las rimas. No sucede así con los antiguos españoles, que ignoran estas distinciones, y jamás confunden *los romances y las redondillas.*

cía (1). Verdad es que sólo con trabajo se descubre la existencia histórica del romance en tiempo de Fernando el Santo (1220-1252) (2),

(1) "El verso de ocho sílabas es el propio y natural de España, en cuya lengua se halla más antiguo que en alguna otra de las vulgares, y así en ella solamente tiene toda la gracia, lindeza y agudeza que es más propia del ingenio español.„ —Argote de Molina, *Discurso sobre la poesía castellana*.

"El de ocho sílabas es el más famoso, más antiguo, más natural y más común.„ —Sarmiento, *Memorias para la historia de la poesía española*.—Sarmiento cita cuatro párrafos de antiguas crónicas y de leyes alfonsinas, que, si bien escritas en prosa, son verdaderos romances.

(2) Hay memoria en diversos lugares del *Repartimiento de Sevilla*, de Nicolás de los Romances y Domingo Abad de los Romances; ambos quiere Argote de Molina que fuesen poetas del Santo Rey; y de Domingo Abad de los Romances,— "este nuestro poeta (dice) escribió en „castellano, que es lo más antiguo que he visto en Casti„lla; y por el gusto de los curiosos pondré aquí una *se„rranica*, que dice así:

"En somo del Puerto
Cuidéme ser muerto
De nieve y de frío,
Y de ese rocío
De la madrugada.
A la decidida
De una corrida
Fallé la serrana
Fermosa, lozana
E bien colorida.
Díxele á ella:
Omíllome bella;
Diz tú que bien corres,
Aquí no te engorres,
Que el sol se recala.
Dix él: frío tengo,
E por eso vengo
A vos, fermosura;
Quered por mesura

aunque el eminente erudito español D. Agustín Durán haya demostrado con su penetración ordinaria, que, en las composiciones de esta especie, que se conservan (las cuales, en general, no se remontan más allá de la mitad del

Abrir la posada.
Dixo la moza:
Cormano, la choza
Está defendida,
Non habedes guarida
Sin facer jornada.»

"Domingo Abad de los Romances y Nicolás de los Romances quedaron avecindados en Sevilla, que consta de escrituras del archivo de la Santa Iglesia.„—Diego Ortiz de Zúñiga, *Anales eclesiásticos y seculares de Sevilla.* Edición de Madrid, 1795, tomo I, pág. 196.

La *serranica* citada (sobre cuya autenticidad se han suscitado graves dudas) no está escrita en forma de romance, y la denominación de *romances* nada implica en verdad, puesto que en un principio sólo se daba á entender con esta palabra una poesía en romance ó en lengua vulgar; pero la fundada sospecha de que los dos poetas que siguieron á San Fernando á la conquista de Sevilla, eran realmente romanceros, no deja de ser importante. No hay duda de que pocos años después, en el reinado de Alfonso X, se usaron versos octosílabos trocáicos, casi iguales á los de los romances. Hasta en las obras de este rey se encuentran ejemplos de ellos, pues suprimiendo el estribillo final de las estrofas, resulta un verdadero romance. Sirva de ejemplo el siguiente:

E de tal razon com esta
Vos direi com huna vez
A Virgen Santa María
Un muy gran miragre fez
Por lo bon Rey Don Fernando
Que foi comprido de prez.

V. los *Anales de Sevilla*, tomo I, pág. 301.

siglo XIV), se hallan restos de otras más antiguas, que, á pesar de las modificaciones que les ha impreso la tradición oral, alcanzan hasta las primeras épocas de la guerra asturiana.

Aun cuando casi todos los romances se habían divulgado por el pueblo, es probable que los narrativos se recitaban principalmente por los *joglares*, quienes, al menos en parte, pudieron ser sus autores. Hemos visto antes que la recitación de narraciones poéticas fué una de sus principales ocupaciones, pareciendo probable que en Castilla hiciesen lo mismo con los romances, tan á propósito para impresionar al pueblo como deseaban. No es, pues, aventurado que hagamos extensivo á los más antiguos cantores, ó predecesores de los *joglares*, que después imitaron en España la poesía de los trovadores, lo que antes indicamos acerca de aquéllos. Quizá ya en el tiempo de los héroes, que celebraban, resonaron los romances de Mudarra y de Bernardo del Carpio. El rapsoda, compañero de los héroes, pulsaba su lira antes de comenzar la batalla, para inflamar el ardor de los combatientes, recordando antiguas proezas ó cantando las hazañas de sus contemporáneos. En la paz era siempre huéspez bien venido; oíale atento el pueblo en plazas y calles cuando le hablaba del emperador Carlomagno ó de los infantes de Lara; abrían-

sele las puertas de los castillos; era necesario complemento de toda fiesta, y llenaba de admiración ó conmovía las almas de sus auditores, ya refiriese sucesos importantes de la historia nacional, ya las aventuras de desdichados amantes, ya cuentos de caballerías y tradiciones fantásticas de maravillas y encantos.

Por lo que hace á la manera de recitar los romances, ocúrresenos también ahora la presunción ya indicada al hablar de los provenzales, de que se hacía mímica y dramáticamente. Fúndase además en un motivo especial, cual es la índole peculiar del romance, que se distingue de otras composiciones por participar á un tiempo del drama y de la epopeya por su índole narrativa, y porque cuenta lo narrado como presente. Recuérdense tan sólo algunos de los más notables, como por ejemplo los de Gaiferos, del marqués de Mantua, del conde Claros de Montalván, que elegimos entre los demás deliberadamente porque deben ser de los más antiguos, atendida su forma primitiva. ¡Con qué poderosa energía se retrata en ellos lo sucedido! ¡Cómo convierten al auditor en espectador y actor á un tiempo del hecho que refieren! ¡Cuán vivos y dramáticos son los personajes aislados, que interrumpen con sus discursos la narración! Y, en efecto, este rasgo característico del romance es tan significa-

tivo, que basta para confirmar nuestras sospechas, aunque no hubiese otras razones para ello, análogas á las que expusimos cuando intentamos probar que así se recitaban los de los provenzales. No nos parece esta ocasión oportuna de indicar ahora otras hipótesis acerca de la manera, en que los *joglares* debieron recitar sus narraciones delante de los que los escuchaban. Se podría sostener que mientras un cantor recitaba el romance, representaban pantomímicamente los bufones y *remedadores* el suceso referido. Tal sería entonces el tipo primitivo, que sirvió más tarde para componer el conocido capítulo de *Don Quijote* en que aparece Maese Pedro imitando á los titiriteros, que representaban las tradiciones populares. Verdad es que en apoyo de esta sospecha no milita razón alguna importante, aun cuando se pueda también creer, que, á semejanza de los juglares, representaba sólo el cantor sin ayuda de ningún otro, dando á su recitación carácter dramático, ya con sus animados gestos, ya variando oportunamente las modulaciones de su voz.

Más patente aparecerá la estrecha unión, que tuvo este linaje de poesía con el drama posterior, si se recuerda, aun anticipando esta observación, que en tiempo de Lope de Rueda precedía el romance á toda representación es-

cénica, que después subsistió como loa ó prólogo, y al fin se confundió con el drama, formando un todo orgánico.

Pero aun suponiendo, que nuestra sospecha acerca del lazo externo, que unió al drama con el romance, especialmente en su recitación, sea rechazada como poco verosímil, nadie podrá negar la afinidad que hay entre ambos. Claro aparece, y es causa suficiente para no pasarlo en silencio, al escribir una historia de la literatura dramática, el importante influjo que ejerció en la forma externa del drama, en virtud de su animada exposición y vitalidad dramática. Y aquí, sin duda, debemos echar una ojeada á los asuntos de estas producciones, únicas en su especie, de una vida poética lozana, tan acomodados á la acción dramática y aptos ya para servir de base principal á este objeto. En primer lugar utilizaron la historia nacional, rica en graves acontecimientos y terribles catástrofes, como el orgullo del último rey de los godos, la pronta venganza del conde D. Julián, la malhadada batalla, que acabó con la monarquía de los godos, y la trágica muerte de Rodrigo; la heróica resistencia de Pelayo en las Asturias; las gloriosas hazañas del Cid, su amor á Jimena, su combate con su padre, su lealtad á los soberanos legítimos, premiada siempre con ingratitud; el asesinato

del rey Sancho en el cerco de Zamora; los amores románticos de Alfonso VI y de la bella Zaida, y de Gonzalo Gustios de Lara y la hija de Almanzor; la lucha fratricida entre Pedro el Cruel y Enrique de Trastamara, semejante á la de Eteocles y Polinice; el asesinato del maestre de Santiago, y la triste suerte de la inocente Blanca de Borbón; el favor y la caída súbita de D. Álvaro de Luna, y las aventuras caballerescas de D. Pedro Niño. Añádase á esto el ciclo de tradiciones de allende los Pirineos, que penetró pronto en España y fué modificado en sentido nacional, entre las cuales mencionaremos las historias tan animadas de Carlomagno y sus paladines, como el impetuoso Roldán, el obstinado Reinaldos, y aquel Gaiferos, que asistió en su juventud á trágicas historias, se hizo hombre en medio de ellas, y después emprendió su maravillosa peregrinación al país de los moros para libertar á su esposa. Parécense también á estas poesías, aunque se funden en tradiciones puramente españolas, las que tratan de las fabulosas hazañas de Bernardo del Carpio, de la vida de Fernán González, tan rica en portentosas aventuras; de la infame traición, de que fueron víctimas los infantes de Lara, y de la venganza de Mudarra. Por último, pertenece asimismo á la historia la lucha de que fueron testi-

gos los muros de Granada, aunque revestida desde un principio con los brillantes atavíos de la tradición, y notable por su interés romántico. Por un lado combaten caballeros enemigos en magníficos torneos y zambras; disputan vergonzosamente entre sí padre é hijo en los salones encantados de la Alhambra y del Generalife; ocurre la sangrienta catástrofe de la sala de los Abencerrajes, el asesinato de Moraima, y aquella lid, en que la bravura española defendió el honor de la calumniada reina de los moros contra los traidores Zegríes; y por otro observamos el enérgico sentimiento religioso, que se refleja en las aventuras del gran maestre de Calatrava, de Hernán Pérez del Pulgar y tantos otros caballeros cristianos. Todo esto, sin embargo, es sólo una ligerísima reseña de los innumerables materiales, que los romanceros transmitieron á los poetas dramáticos posteriores, los cuales, como después veremos con frecuencia, supieron utilizarlos y ajustar á ellos sus obras rigorosamente.

Necesario era, antes de proseguir nuestras investigaciones generales, señalar la existencia de este fenómeno aislado, que tan estrecha influencia tuvo en los orígenes del teatro. Continuemos ahora nuestro trabajo.

CAPÍTULO IV.

Representaciones dramáticas en tiempo de Alfonso X.—Mención más antigua de las fiestas escénicas de Navidad (1360).—El Arcipreste de Hita.—Representación dramática de la *Danza de los muertos*.—Pedro González de Mendoza.—Fiestas y diversiones poéticas en la corte de Juan II.—La comedieta de Pouza.—Las estrofas de Mingo Revulgo.—Poesías dialogadas de *El cancionero general*.—Leyes contra la representación de dramas en las iglesias.

El último ataque enérgico é impetuoso de los infieles contra los señoríos cristianos nacientes, acabó en 998 con la derrota de sus autores. Desde entonces decayó más cada día el poderío de los árabes, sobre todo desde que, á la caída de los Ommiadas (1038), se dividió el imperio muslímico en muchos pequeños estados, y el nuevo reino castellano (nombre primitivo de un condado, que luego se fundió en la corona de León), tuvo que habérselas con enemigos desunidos.

La victoriosa expedición de Alfonso VI, coronada en 1085 con la toma de Toledo; los terribles ataques de Alfonso I, que ciñó en sus sienes las coronas de Aragón, León y Castilla, humillaron de tal manera á los mahometanos, que en adelante se vieron obligados á renunciar á todo plan de conquista. Los bravos adalides cristianos pudieron respirar más desahogadamente en sus territorios, ya más extensos y seguros. Repobláronse las antiguas ciudades de Ávila, Segovia, Salamanca, Toro y Zamora. Mezcláronse con los castellanos caballeros extranjeros, ansiosos de tomar parte en sus gloriosas cruzadas. Con tales luchas se desarrolló y floreció el espíritu romántico-caballeresco de la Edad media, y á consecuencia de esto se suavizaron también las costumbres. La vida ruda, llevada hasta entonces, comenzó á ceder á las dulzuras de la civilización. El espíritu caballeresco, ya más ilustrado, no empleó sólo sus armas en luchas formales, sino en servicio de las damas y en juegos espléndidos, que satisfacían su amor á la gloria. Todo ello contribuyó á despertar y sostener las diversiones públicas. Verdad es que ya antes eran frecuentes el bofordo y los toros; pero desde el año 1107 se hace repetida mención de torneos y fiestas caballerescas, celebradas suntuosamente con asistencia de las da-

mas [1]; asimismo se ennoblecieron las solemnidades con que se festejaban los casamientos de los grandes, y no faltaron en ellas cantores provenzales, gallegos ó castellanos, que las embelleciesen con músicas y espectáculos dramáticos.

En el siglo XI comenzaron á ser frecuentes las peregrinaciones al sepulcro de Santiago de Compostela, patrón de España [2]. No es inverosímil que la multitud de devotos, que acudió allí de todas partes, importase también consigo su afición á ver y oir cosas deleitables, y que esto diese origen á las primeras representaciones de dramas religiosos, aunque no existan documentos históricos fidedignos que lo expresen con toda claridad, como dice Blas Nasarre al hablar de tales dramas de peregrinos.

En casi todas las ciudades, que ganaron los vencedores á los infieles, hallaron comunidades religiosas é iglesias, que conservaban las antiguas costumbres litúrgicas [3], y de esta manera volvieron á familiarizarse con las formas solemnes del culto, que acaso olvidaran

(1) *Historia de las grandezas de Avila*, por Fr. Luis de Ariz, parte II, pág. 37.

(2) Masdeu, *Historia crítica de España*, tomo XIII, pág. 327.

(3) Masdeu, tomo XIII, págs. 198 y 277.

en el tumulto de la guerra. Aunque la liturgia mozárabe fué sustituída desde el año 1000 por la romana, aceptó, sin embargo, ésta los himnos y antífonas como elementos esenciales de ella (1). También parece que, ya desde época anterior, se empleó á un tiempo en los cánticos religiosos la lengua vulgar y la latina. El ejemplo más antiguo, que se ha conservado hasta nosotros, se halla en las obras del clérigo secular Gonzalo de Berceo, que floreció á principios del siglo XIII (2), y consiste en un canto de los centinelas, que guardaban el sepulcro del Señor, con un estribillo que repetía á coro, destinado acaso á cantarse aparte, como parece indicar su nombre de *cántica*. Es de presumir que sea fragmento ó imitación de algún drama antiguo religioso ó cosa parecida (3).

Lugar oportuno es este de advertir, que, según todas las probabilidades, ya durante el siglo XII ó quizá antes, merced á representaciones dramáticas verdaderas, se habían desarrollado ciertas producciones aisladas, más ó menos semejantes á dramas, las historias dia-

(1) Binterim, *Denkwürdigkeitten der katholischen Kirche*, Bd. IV, Th. 3.

(2) Sánchez, l. c. (edición de París), pág. 251.

(3) Rodríguez de Castro, *Biblioteca Española*, tomo II, pág. 632, a.

logadas y mímicas de los juglares, los cánticos religiosos alternados y los bailes pantomímicos. Esta presunción no merece rechazarse, pues según consta de evidentes testimonios, ya un siglo más tarde era tan general y conocida la representación de dramas, que fué preciso sujetarla á las prescripciones de las leyes.

El reinado de San Fernando forma el núcleo de una serie de sucesos importantes, que hacen del siglo XIII una de las épocas más notables de la historia de España. Los infieles, reducidos al reino de Granada y su territorio, y limitándose á hacer una guerra defensiva, dejaron á la naciente civilización cristiana un campo más fértil y vasto. Los tesoros de la ciencia y del arte árabe se propagaron entonces desde Córdoba y Sevilla, una vez conquistadas, por el pueblo vencedor. Los gérmenes de cultura, que, brotando de nuevas fuentes, debieron su nacimiento á la actividad del padre, se desenvolvieron poco á poco merced á los cuidados y solicitud del hijo. Alfonso X, el Sabio y el ilustrado, fué, de todos los príncipes de su época, el más decidido protector de las ciencias, y el que con más celo fomentó los progresos nacientes. Sus esfuerzos por divulgar en el pueblo la instrucción y las ciencias, el ardor con que atendió á las corporaciones científicas, ampliando sus facultades ó fundán-

dolas de nuevo, ejercieron duradero influjo en la civilización española. Provechoso fué especialmente para la literatura el esmero con que cultivó la lengua nacional, ya impulsando la publicación de obras innumerables, ya escribiéndolas él mismo. Entre ellas es muy importante para nosotros la colección de *cantígas*, en honor de la Santa Virgen. Estos cánticos y romances místicos, escritos en dialecto gallego, interesantes porque nos dan á conocer las formas de los antiguos cantos religiosos, se han conservado en número de 400, con su música especial, en diversos manuscritos del Escorial y de la catedral de Toledo. Todas sus estrofas terminan en un estribillo, destinado probablemente á cantarse por el coro, y son una prueba de la antigüedad de las poesías denominadas *villancicos*, de las cuales hablaremos con frecuencia en esta historia del teatro (1).

Así como Alfonso intentó ennoblecer de

(1) Rodríguez de Castro, *Biblioteca Española*, tomo II, págs. 631 y siguientes.—Argote de Molina, *Nobleza de Andalucía;* Sevilla, 1588, folios 151 y siguientes.—Ortiz de Zúñiga, *Anales de Sevilla;* Madrid, 1795, tomo I, págs. 94 y 301 y siguientes.—Papebroch, *Acta vitæ San Ferdinandi;* Antuerpiæ, 1684, págs. 321 y siguientes.—Terreros y Pando, *Paleografía española;* Madrid, 1758, página 71.—Fernando Wolf en los *Wiener Jahrbüchern;* Jahrgang, 1831.

nuevo el arte degenerado de los trovadores y restaurar su brillo, así también fijó su atención en las diversiones dramáticas, que ya entonces debieron ser populares en España, y procuró corregir los abusos, que en ellas se deslizaron. Así lo prueba una ley de las Siete Partidas, que se escribieron de 1252 á 1257, documento importantísimo para el estudio del drama español más antiguo. «Los clérigos (di»ce la ley 34, tít. VI, Part. I)... no deben ser »facedores de juegos de escarnios porque los »vengan á ver gentes, como se facen. É si otros »homes los ficieren, non deben los clérigos hi »venir, porque facen hi muchas villanías é »desaposturas. Ni deben otrosí estas cosas fa»cer en las eglesias: antes decimos que los de»ben echar de ellas deshonradamente á los que »lo ficieren: ca la eglesia de Dios es fecha pa»ra orar, é non para facer escarnios en ella... »Pero representacion hay que pueden los clé»rigos facer, así como de la nacencia de Nues»tro Señor Jesu Cristo, en que muestra como »el ángel vino á los pastores, é como les dijo »como era Jesu Cristo nacido. É otrosí de su »aparicion como los tres Reyes magos le vi»nieron á adorar. É de su resurreccion, que »muestra que fué crucificado é resucitó al ter»cero dia: tales cosas como estas, que mueven »al ome á facer bien é á haber devocion en la

»fé, puédenlas facer, é demás, porque los omes »hayan remembranza que segun aquellas, fue»ron las otras hechas de verdad. Mas esto de»ben facer apuestamente é con muy grand de»vocion, é en las cibdades grandes donde ovie»re arzobispos ó obispos, é con su mandado de »ellos ó de los otros que tovieren sus veces, é »non lo deben facer en las aldeas, nin en los »logares viles, nin por ganar dinero con ellas.»

Despréndese claramente de esta notable ley: 1.º, que á mediados del siglo XIII eran frecuentes en España las representaciones de dramas religiosos y profanos; 2.º, que se verificaban dentro y fuera de las iglesias; 3.º, que se representaban, no sólo por clérigos, sino también por legos; 4.º, que el arte dramático se consideraba como un medio de vivir; y 5.º, que las piezas representadas no consistían sólo en mudas pantomimas, sino que también se recitaban. Esto último se colige de la mención hecha en ella del nacimiento de Cristo, «en que »muestra como el ángel vino á los pastores, é »como les *dijo* como era Jesu Cristo nacido.»

Sobre las demás propiedades del drama de esta época, sólo es dado hacer conjeturas. Los especiales religiosos, que la ley menciona, se ofrecen como ejemplos entresacados de los demás, debiendo advertirse que aluden al ciclo de la historia sagrada, que había servido an-

tes en diversos paises para el teatro. Además se recomiendan las historias del Antiguo y Nuevo Testamento, y las leyendas de santos, como asuntos suficientemente instructivos y conformes al carácter sacerdotal. Al mismo tiempo que los dramas religiosos, menciona el legislador *los juegos de escarnio*, sin duda representaciones burlescas de escenas de la vida ordinaria, que deben ser miradas como los orígenes de los posteriores *entremeses*, de la misma manera que aquellos espectáculos más piadosos lo fueron de los *autos*. Hay también razones para sospechar, que los actores errantes utilizaban también para sus representaciones las narraciones de los romanceros, y con tanta mayor razón, cuanto que las hallaban más á mano, y había entre ellos muchos *joglares*, de profesión semejante á la suya.

En cuanto á la forma de los antiguos dramas, parece lo más probable que fuese métrica. Si los escribían clérigos ó poetas ilustrados, debieron usar de *los versos de arte mayor*, ó de otros artísticos semejantes; pero si suponemos que fueron compuestos por cantores populares, ó improvisados por los actores, debieron emplear naturalmente el verso octosílabo del romance, el más fácil y natural á la poesía popular.

Los *villancicos* destinados al canto y los cán-

ticos religiosos debieron tener también estrecha relación con los dramas místicos, sobre todo los primeros, si es lícito deducirlo así de lo que sucedió con posterioridad.

Otra ley de las *Siete Partidas* prohibe á los bufones vestir hábitos de sacerdotes, monjes ó monjas, para remedar á los clérigos (1).

También en el reinado de Alfonso X se extendió por toda España la fiesta instituída en honor de la santa Eucaristía (la del *Corpus Christi)* por Urbano IV, adoptada después por toda la cristiandad con el mayor entusiasmo. Entre las ceremonias y procesiones, con que se celebró, contáronse desde un principio en casi todos los paises representaciones dramáticas (2). Limitándonos ahora á España, hállase

(1) "Vestir non debe ninguno hábitos de religion, sino aquellos que los tomaron para servir á Dios; ca algunos hay que los traen á mala entencion, para remedar los religiosos, é para fazer otros escarnios é juegos con ellos, é es cosa muy desaguisada que lo que fué fallado para servicio de Dios sea tomado en desprecio de Santa Eglesia, é en abiltamiento de la religion; onde cualquier que vestiese hábitos de monjes é de monjas ó de religioso, debe ser echado de aquella villa ó de aquel logar donde lo fiziere á azotes. E si por aventura clérigo fiziere tal cosa, porque le estaria peor que á otro ome, dévele poner su prelado gran pena, segun toviese por razon: ca estas cosas tambien los prelados como los judgadores seglares de cada un logar las deben mucho escarmentar que no se fagan.„ Part. I, tít. VI, ley 36.

(2) Jacobus Grætser, *De sacris peregrinationibus;* Ingolstadt, 1606, pág. 274.—Idem, *De Catholicæ Eclessiæ*

la más antigua noticia de ella en un códice litúrgico de la catedral de Gerona del año 1360 (1). Dícese en él que la fiesta del Corpus se introdujo en Gerona en tiempo de Berenguer Palaciolo, conde de Barcelona (muerto en 1313), y que hubo procesión con gigantes y figuras ridículas la mañana del día destinado á solemnizarla. Esta costumbre ha durado hasta nuestros días, y de ella trataremos más adelante; seguía á esta procesión cómica la representación de varios dramas religiosos, como el del *sacrificio de Isaac* y el *sueño y venta de Jacob*, que hacían los beneficiados de la catedral. Y siendo así, tenemos también *autos* en el siglo XIV, que á causa de su objeto debieron llamarse *sacramentales*, aunque parezca que no hicieran alusión determinada é inmediata al objeto de la fiesta, celebrada principalmente en alabanza del cuerpo del Señor.

sacris processionibus et supplicationibus, lib. II, pág. 127. —Idem, *De festis christianorum et benedictionibus*, en sus opp., Regensburg, 1635, Th. V.—*Thesaurus sacrorum rituum* de Gavanti; Lugduni, 1685, pág. 255.—El cardenal Lambertini (Benedicto XIV) en sus *de Jesu Christi matrisque ejus festis;* Patavii, 1751, pág. 211.

(1) Flórez (Enrique), Risco, Merino y Canal, *España sagrada, Theatro geográfico-histórico de la Iglesia de España*, 1754-1832. Tomo 45. Madrid, 1832, pág. 17.—El importante documento, que citamos, ha pasado hasta ahora completamente desapercibido para los historiadores del teatro español.

La liturgia indicada menciona también diversas costumbres religiosas, y entre ellas varias representaciones del mismo género, que se hacían anualmente en días determinados. Los canónigos de la catedral se obligaban solemnemente, al aceptar sus cargos, á representar la mañana del primer día de Pascua el drama titulado *Las tres Marías*. En la segunda víspera de Navidad se representaba el suplicio de San Esteban, y en la octava de los Inocentes una farsa burlesca, en la cual enmudecían los coros de mancebos, dirigiendo uno las funciones, que costeaba el arzobispo (1).

(1) El nuevo editor de *Los Orígenes*, de Moratín, demuestra con extractos de manuscritos del Archivo de la ciudad de Barcelona, que en ella, ya en el siglo XIII, se representaron dramas religiosos y otras fiestas, y da noticia de una farsa satírica, titulada *Mascarón*, que encontró en manuscritos del siglo XIII y XIV (los cuales pasaron de los Archivos de Ripoll y de San Cugat del Vallés al de la corona de Aragón). En esta pieza, Mascarón, como representante del infierno, acusa por sus pecados al linaje humano ante el tribunal de Dios; Éste y la Virgen María, como defensora de los hombres, son los personajes del drama.

Abundan más los datos de representaciones de espectáculos teatrales en Aragón y Cataluña durante los siglos XIV y XV, hablándose de algunas del antiguo y nuevo Testamento en el día del Corpus, en las cuales los gremios y hermandades se encargaban de ciertos papeles, y también de *Entremeses de Santa Eulalia de Belén* (en que aparecían los tres Reyes Magos á caballo), etc.

Merece también conocerse lo que refiere Ortiz de Zú-

Es probable que tales usos, peculiares á una ciudad catalana, fuesen comunes á las demás de España de la misma época. El turbulento reinado del inmediato sucesor de Alfonso X, no fué el más á propósito para favorecer el desarrollo de ningún arte. Verdad es, que tanto más propicias fueron después las circunstancias, cuando empuñó el cetro Alfonso XI, celoso protector de las ciencias y de la civilización. En su reinado resplandeció con gloria la caballería romántica, y se realzó su brillo con la institución de *la orden de la Banda*, cuyos estatutos obligaban á todos los nobles (1). Tor-

ñiga en los *Anales de Sevilla*, puesto que menciona representaciones hechas en el año 1327 para solemnizar la entrada de Alfonso XI en dicha ciudad: "De Córdova vino el Rey á Sevilla, y aunque no consta el día de su entrada, estava en ella á 10 de julio, y fué recibido con la solemnidad que pondera su crónica. Grandes fueron las galas, *máscaras*, *representaciones*, arcos triunfales, fiestas de á pié y á cavallo, juegos que llamavan bojordos de espada y lança. Refiérese en papeles antiguos, que volviendo los Cortesanos á Castilla, en sus exageraciones de esta ostentosa entrada, dieron principio al elogio: "Quien no vió á Sevilla, no vió maravilla;„ y al adagio: "A quien Dios quiso bien, en Sevilla le dió de comer.„

(1) *Crónica de Alfonso XI*, págs. 177 y siguientes; Madrid, 1787.

Ya las *Siete Partidas* hablan de las obligaciones de los caballeros de tal suerte, que nos hacen acordarnos de Amadís ó de Palmerín de Inglaterra. El caballero debe usar vestidos limpios y brillantes, y en las ciudades largo manto que los envuelva, para inspirar al pueblo mayor

neos y magníficas fiestas se sucedían sin interrupción en la corte de este monarca. A pesar de esto, no se halla noticia alguna de su reinado, relativa á los progresos que le debiera el drama propiamente dicho. Cuanto acaso pudiera encontrarse en la colección de poesías

respeto. Su buen caballo se ha de distinguir por su belleza y por sus ricos arreos. Debe vivir morigeradamente, y evitar los placeres afeminados é indignos de su sexo. Mientras coma ha de oir la relación de las hazañas de los tiempos pasados, para imitarlas, é invocar en las batallas el nombre de su dama para acrecer el vigor de su alma, y abstenerse de toda acción que pueda deshonrarlo. (V. la Part. II, tít. XXI.)—Despréndese de muchos pasajes de historias y crónicas antiguas, que los caballeros andantes no existieron sólo en España en la imaginación de los romanceros. Fernando del Pulgar habla de muchos caballeros, á quienes conocía, que fueron á paises lejanos en busca de aventuras y de gloriosos hechos de armas, y después añade: "E oí decir de otros castellanos, que con ánimo de caballeros fueron por los reynos extraños, á facer armas con cualquier caballero que quisiese facerlas con ellos, é por ellas ganaron honra para sí, é fama de valientes y esforzados caballeros para los fijosdalgo de Castilla.„ (Pulgar, *Claros varones*, tít. XVII.)—En las *Paston letters* se cuenta, que, en la corte de Enrique IV de Inglaterra apareció un caballero español *with a kercheff of Plesaunce iwrapped aboute hys arms, the gwyc knigt wyll renne a course wyth a sharpe spere for his son eyn lady sake.* (Con una capa de Plasencia alrededor de sus brazos, el cual caballero quería romper á la carrera una afilada lanza por amor á la señora de su hijo)—(*T. del T.*) —Monstrelet refiere las aventuras de un bravo castellano, que llegó á la corte de Borgoña *para ganar gloria y renombre*, y se hizo admirar por su insólita osadía. (*Chroniques;* París, 1595, II, pág. 109.)

del infante D. Juan Manuel, se ha perdido para nosotros con su obra; y *El conde Lucanor*, escrito también por este autor ilustre, tan precioso para el conocimiento de los sucesos de esta época, no ofrece dato alguno para la historia del teatro. Bajo este aspecto no son del todo inútiles las obras, que se han conservado hasta nosotros de otro poeta de este tiempo, llamado Juan Ruiz, arcipreste de Hita (nacido á fines del siglo XIII ó principios del XIV, muerto hacia 1350). En la colección de narraciones, anécdotas, fábulas y cantos, que se hallan en dicha obra, y son parte de otra más completa, que se ha perdido, compuesta por este escritor ingenioso (1), no hay nada, en verdad, que pueda denominarse dramático, aunque sí diversas noticias, que no merecen despreciarse tratándose de los orígenes del teatro.

Tales son las *serranas*, que ofrecen muchas analogías con las *pastoretas* provenzales, y ciertos versos muy importantes para la historia de la poesía popular, pues el poeta refiere en ellos que ha escrito muchos cantos para bailes y plazas, destinados á cantatrices judías y moras, *cantares* para ciegos y estudiantes nocherniegos y otros cantores errantes, y varias poe-

(2) V. á Sánchez, ed. de París, pág. 418.

sías jocosas y burlescas (1). Llama sobre todo nuestra atención la *Historia amorosa de D. Melón y de Doña Endrina* (coplas 557-865), á causa del diálogo y de su exposición casi dramática. Refiere el poeta cómo D. Melón de la Huerta, por consejo de Doña Venus y mediación de la vieja Trota-conventos, pretende y consigue la mano de la viuda Doña Endrina, y es imitación y á veces literal paráfrasis de una comedia latina de la Edad media (*Pamphilus de documento amoris, comœdia*) que falsamente se ha atribuído á Ovidio (2). El Arcipreste de Hita, á la ver-

(1) "Fise muchas cántigas de danza é troteras
Para jodías et moras, é para entendederas.
Para en instrumentos de comunales maneras,
El cantar que no sabes, oílo á cantaderas.
Cantares fis algunos de los que disen los ciegos,
Et para escolares que andan nocherniegos,
Cazurros e de bulras, non cabrían en diez pliegos."

Consúltese á Fern. Wolf en los *Wiener Jahrbüchern*, tomo XVIII, pág. 247.

Debemos advertir aquí, que la palabra *cantares* indicaba también poesías de forma dramática, como se deduce de las siguientes palabras de la carta del marqués de Santillana, ya citada: "Pedro González de Mendoza, mi abuelo, usó una manera de decir cantares así como cénicos, plautinos y terencianos, también en estrambotes como en serranas." V. á Sánchez, l. c., pág. 16.

(2) *Pamphilus de Amore cum commento familiari;* París, 1550, 4.—También en *Ovidii erotica et amatoria opuscula*, ed. Goldast. Francof., 1610.

Como esta obra, escrita en versos elegiacos, sirvió de modelo á nuestro Arcipreste, que la copió muy exacta-

dad, ha trocado en narrativa su forma dramática, aunque ajustándose lo bastante á su modelo para dejar traslucir su índole primitiva. El autor merece alabanza por haber representado en ella costumbres españolas, y por ha-

mente, y más tarde al autor de *La Celestina*, expondremos en breves palabras su argumento:

En el primer acto se queja Pamphilo á la diosa Venus de su amor á una bella, rica y principal señora, de cuyos padres teme una negativa á causa de su pobreza. Venus le da diversos consejos, con los cuales espera que consiga la realización de sus deseos, y el más importante de todos que llame en su auxilio á una alcahueta. Pamphilo queda sólo, y expresa sus temores en un monólogo: ve pasar entonces á su amada Galatea, y se decide á hablarla. Así acaba el primer acto.

Acto segundo.—Pamphilo declara su amor á Galatea, que no parece oponerse á él, aunque no pueda hablar de este punto mucho tiempo, porque la celan cuidadosamente sus padres, y no le es posible faltar de su casa. El amante piensa entonces en los medios más eficaces para la consecución de su propósito, y resuelve, creyéndolo más acertado, seguir el consejo de la diosa y recurrir á una vieja alcahueta, famosa por su astucia.

Acto tercero.—La vieja viene á la casa de Pamphilo, y oye de sus labios el nombre de la bella, á quien ama, después de prometerle la mayor reserva. La vieja dice que la conoce, y para obtener más rica recompensa, que la empresa es muy difícil; y en efecto, Pamphilo le hace deslumbradoras ofertas. Encamínase á casa de Galatea y alaba al joven, diciendo que es el más bello, rico y noble de toda la ciudad; al principio no quiere escucharla Galatea, pero la vieja persiste en su propósito, é intenta persuadirla que se case con Pamphilo sin conocimiento de sus padres. La astuta alcahueta vuelve en busca del amante, y le dice que la mano de Galatea ha sido ya prometi-

berle añadido rasgos aislados ingeniosos.—Debemos, por último, advertir, que las obras del Arcipreste de Hita ofrecen el ejemplo más antiguo é importante del uso de la alegoría en la literatura española. De su aptitud especial para las personificaciones y abstracciones, da testimonio la divertida anécdota de *la guerra de D. Carnaval con dama Ayuno.*

En el reinado de D. Pedro el Cruel (1350-1369), y á consecuencia de los desórdenes y guerras civiles de Castilla, que apenas había comenzado á respirar con desahogo, no fueron las circunstancias favorables al desarrollo del

da á otro por sus padres, y de esta manera encarece aún más su victoria, dado el caso de lograrla. Pamphilo se desespera, y sólo se mitiga su pena al saber que Galatea habla de él continuamente, y le muestra mucha inclinación.

Acto cuarto.—Prosiguen las entrevistas entre la vieja y Galatea, la cual fluctúa entre su amor, la vergüenza y el miedo que tiene á sus padres. La alcahueta, sin embargo, disipa sus escrúpulos, y se da traza de llevarla disfrazada á su casa.

Acto quinto.—Este acto se supone pasar en la casa de la vieja, en donde está Galatea sin conocimiento de sus padres. Hállase en ella Pamphilo, que pronto consigue su deseo. Galatea lamenta la pérdida de su honor, y acusa á la vieja de haberla engañado. Esta se disculpa como puede, y exhorta á los dos amantes á casarse en secreto y así lo hacen en efecto, y se acaba la comedia.

El Arcipreste de Hita sustituyó al nombre de Pamphilo el de D. Melón de la Huerta; al de Galatea el de Doña Endrina, y al de la vieja el de Trota-conventos.

drama, ni mucho menos. Parece, sin embargo, que prosiguieron sin interrupción las antiguas representaciones mencionadas en las leyes alfonsinas, pues existe una composición de mediados del siglo XIV, ó lo más tarde de fines del mismo, que pertenecía al parecer á esa clase, y estaba destinada á ser representada en las iglesias (1). Indica su título de *Danza general de la muerte, en que entran todos los estados de gentes*, que forma parte de la vasta literatura de las danzas de muertos, y es en verdad una de las más antiguas de cuantas existen en cualquier país ó idioma. Podría acaso creerse, que, como tantas otras obras posteriores de la misma especie, es sólo la descripción ó explicación de algún cuadro. Basta replicar á esto, que hasta ahora no hay noticia alguna de haberse encontrado en España obras artísticas de esa especie, y que la poesía, de que hablamos, no hace especial alusión á ellas. Más naturalmente se explica su sentido suponiendo que fuese escrita para una procesión mímico-religiosa (2), de las que sin disputa dieron la primera idea para las representaciones simbólicas de las

(1) Rodríguez de Castro, *Biblioteca Española*, tomo I, págs. 198 y siguientes.
(2) V. á Carpentier, *Glossar.*, tomo II, pág. 1.103, s. v., *Machabœrum chorea*, y á F. Wolf, en la obra citada antes.

danzas de los muertos. Diferénciase, sin em-
bargo, la nuestra de las demás composiciones
semejantes, en que no se alude á la fragilidad
de la vida humana, mirada bajo un punto de
vista fantástico, con rasgos groseros y burles-
cos, sino al contrario, usando generalmente de
un estilo religioso tan grave como solemne; va
precedida de un corto prólogo en prosa, que
reasume en pocas palabras el contenido de la
composición. Después dirige la muerte una ex-
hortación á todos los mortales, y un predica-
dor los excita á vivir con arreglo á los precep-
tos de la virtud; luego invita otra vez la muer-
te á los hijos de la tierra á la danza inevita-
ble, y comienza ésta con dos mujeres. Sigue
después la de todos los estados, según su ca-
tegoría (papa, cardenales, patriarcas, reyes,
obispos, señores eclesiásticos y seculares, mon-
jes, sacerdotes, y así sucesivamente hasta los
traficantes y labradores), y la muerte convida
al baile en cada estrofa al que toca en el or-
den de la serie, y en la inmediata deplora su
suerte el invitado. Al concluir expresan los
mortales su devoción y piadosos propósitos.
La índole de esta composición hace presumir
que se representaba con canto, recitado, baile
y música instrumental, formando todo un con-
junto homogéneo. Los versos son duodecasíla-
bos, y cada estrofa se compone de ocho versos.

D. Pedro González de Mendoza, uno de los más ilustres caballeros de la época de D. Pedro el Cruel, aunque partidario de D. Enrique de Trastamara, escribió también, según refiere su nieto el célebre marqués de Santillana, además de otras poesías, cantares escénicos, plautinos y terencianos, y villancicos y serranas [1].

En el último decenio del siglo XIV, que comprende los breves y sucesivos reinados de Enrique II, Juan I y Enrique III, tomó una nueva faz la poesía castellana, pues la artística, esforzándose en perfeccionarse, propendió á la elegancia externa, á pulir sus expresiones y á emplear combinaciones métricas artificiosas; inclinóse á la cavilosidad, á discurrir sutilmente sobre asuntos amorosos, á los juegos de ideas y palabras, á la alegoría y á la erudición. Verdad es que en obras anteriores se notan ya en parte estos síntomas aislados de decadencia, pero entonces llegaron á ser el principio vital de toda composición, y casi todos aspiraron á superar á la poesía popular. Debemos considerar al marqués de Villena [2] como al más

(1) V. la nota anterior á la pág. 228. Para comprender bien las últimas palabras, téngase en cuenta que la preposición *en*, así en el castellano antiguo como en valenciano moderno, hace las veces de *con*.

(2) Fernán Pérez de Guzmán, *Claros varones*. Sevilla, 1543.—Sarmiento, *Memorias*, pág. 321.

antiguo maestro de este género, pues su larga vida alcanza hasta el siglo XV y comprende parte del XIV. Este hombre distinguido, enlazado con las dinastías reinantes de Castilla y Aragón, y de gran influjo en ambos paises, se aprovechó de ella para favorecer en cuanto le fué dable el desarrollo del arte, restaurando en Barcelona la Academia instituída á imitación de la de juegos florales de Tolosa, y fundando otra análoga en Castilla. Entre las obras, que enriquecieron á la literatura española de esta época, cuéntanse las traducciones de Virgilio y del Dante, y una titulada *Los trabajos de Hércules*, de la cual no se sabe con certeza si estaba escrita en verso, ó si era sólo un drama mitológico en prosa. Todas ellas debieron existir en tiempo de Mariana (1), y desaparecieron después juntamente con un drama alegórico (pérdida sensible para nosotros), compuesto por el marqués de Villena para las fiestas que se celebraron en 1414, con motivo del advenimiento de Fernando de Castilla al trono de Aragón (2). Según asegura el

(1) *Historia de España.* L. XIX, cap. VIII.

(2) La descripción detallada de las fiestas que se celebraron á la coronación de Fernando I de Aragón por Alvar García de Santa María, que asistió á ellas, se encuentra en las *Coronaciones de los serenísimos Reyes de Aragón.* Escritas por Jerónimo de Blancas, Chronista del

cronista Gonzalo García de Santa María, los personajes de esta última eran la Justicia, la Verdad, la Paz y la Misericordia, y fué representada en Zaragoza ante una escogida concu-

Reyno.—Publícalo el Doctor Francisco Andrés de Uztarroz. Çaragoça, 1641.

Página 91.—"El Rey llegó á Çaragoça, segun que avedes oido, para se coronar á quinze dias de Henero del año del nacimiento de Nuestro Señor Jesu Christo de mil cuatrocientos é catorze años...„

(p. 112 b.) "E queremos ir pasando por las cosas que falló en el camino por las calles donde iva; falló como salia de la Iglesia una villa fecha de madera sobre carretones, que la llevavan homes, que de dentro ivan, en la qual Villa ivan dentro, que parecia verdaderamente que estavan dentro casas é tejados é torres, é un poco delante de la una parte estava un Castillo é otro de la otra, en cada Castillo estava una como manera de tienda que eran de madera, é estos Castillos combatian la Villa é ivan gentes de Armas que la defendian, é con los Castillos ivan gentes de armas de fuera de ellos, que fazian sus escaramuzas con los de la Villa, é en los Castillos en cada uno iva un engenio, é combatíanla con ellos é lanzavan las pellas tan grandes como la cabeça de un moço de diez años, que eran de cuero llenas de borra como pelotas, é tiravan á la Villa con lombardas é con los engenios, é los de la Villa tiraban sus truenos é facian sus artificios para se defender, é esto hiço la Ciudad de Çaragoça á semejança de como tomó á Balaguer, é por las tiendas entendian los dos Reales que tenian sobre ellos, el Rey de la una parte de la tierra é el Duque de Gandía de la otra parte del rio.

„Luego adelante iva un gran Castillo que dezian la Rueda, é una Torre alta en medio, é otras cuatro torres á los cantos, é la de enmedio era foradada fasta ainso, é enmedio iva una Rueda muy grande en que ivan quatro donzellas, é en cada una la suya que dezian que eran las quatro virtudes, Justicia, é Verdad, é Paz, é Misericordia, é

rrencia (1). Zurita sólo habla en general de los espectáculos y *entremeses*, con que se solemnizó la fiesta de la coronación, debiendo advertirse que la palabra *entremés* no tiene en sus la-

en cima de la gran Torre de medio estava un assentamiento de silla, é iva en ella sentado un Niño vestido de paños Reales de Armas de Aragon é una Corona de oro en la cabeça, é en la mano una espada desnuda de la baina, que parecia Rey é estava quedo, que non se movia de suso de sus pies, la rueda se movia, é las Donzellas ivan en ellas dezian, que eran á significanza de los cuatro que demandavan los Reynos de Aragon, é las quatro Virtudes ivan en las Torres, que ivan vestidas de paños blancos de Sirgo broslado de oro, é cada una de aquestas iva cantando á Dios todos loores del Señor Rey é de la ecelente fiesta, é cada una dezia una copla, *que yo torné en palabras Castellanas;* la primera dixo, que era Justicia, que ella encomendava, é la segunda, que era Verdad, la cual cantando dixo que ella avia, é era en su poder, la tercera Paz loava en su canto su paciencia é por ende mucho le ensalçava, la quarta era Misericordia que mucho lo loava por misericordioso é por Sabio é discrepto é muy sesudo; é Justicia llevava una espada en la mano, é Verdad llevava unas balanças, é Paz unas Palmas é Misericordia llevava un cetro.„

De lo expuesto se deduce que el auto mencionado estaba, sin duda, escrito en lengua lemosina, aunque no se comprendan las razones que hayan tenido Velázquez y Blas Nasarre para atribuirlo al Marqués de Villena. Además la obra citada dice también, que hubo representaciones alegóricas semejantes en una época anterior en la Coronación del Rey D. Martín de Aragón, en Abril de 1394.

(1) Carece de fundamento la opinión de Bouterweck, según la cual un poeta castellano había escrito en lengua lemosina un drama en loor de un príncipe también castellano.

bios la significación estricta que alcanzó después [1].

La subida de D. Fernando al trono de Aragón, forma la época en que las costumbres, idioma y poesía castellana comenzaron á arraigarse más y más en la corte de Zaragoza, y á decaer el arte de los cantores provenzales, que tanto tiempo floreciera en ella. Más celo mostró Valencia en conservar la importancia literaria de su dialecto provenzal, y según un dato inserto en las *Noticias sobre el teatro de Valencia*, de Luis Lamarca, se representó allí en el año de 1394, una comedia en dialecto provenzal, que, con el título de *Le home enamorat y la fembra satisfeta*, había escrito Mosén Domingo Maspons. Mientras tanto había empuñado el cetro de la inmediata Castilla el joven Juan II (que reinó de 1406 á 1454), mostrando desde luego la más decidida afición, no sólo al lujo y á los espectáculos pomposos, sino también á los más nobles solaces del arte y de la poesía. Esta inclinación creció y maduró con los años, y llenó su reinado, no exento de crítica por otra parte, con fama que resonó á lo lejos, convirtiendo á la corte de Valladolid en teatro de suntuosas fiestas, y en foco de refinadas y espirituales costumbres. Si por una parte re-

(1) Zurita, lib. XII, cap. 34.

creaban la vista brillantes procesiones, torneos y juegos caballerescos, fomentaban por otra la pasión á más nobles placeres la música, el canto y la poesía. El mismo rey se solazaba con los poetas [1], y lo cercaba siempre buen número de ellos, entre los cuales se contaban los principales nobles y magnates del reino. Brillaban en ella, al lado del marqués de Villena, ya citado, el marqués de Santillana, Juan de Mena, Gómez Manrique y otros muchos caballeros y señores, cuyas obras se reunieron en el *Cancionero de Baena*, y pasaron luego en parte al *Cancionero general*. Todos ellos evitaban deliberadamente lo popular, y preferían la poesía erudita, lo cual explica que encontremos en sus obras pobres sentencias y prosáicos silogismos, en vez de la expresión espontánea del sentimiento, y manoseadas frases en vez de verdadera pasión. El lenguaje del corazón cedió su puesto al afán de causar efecto; se torturó trabajosamente la rima para componer obras poético-artísticas, y la antigua sencillez y naturalidad se trocó en adornos retóricos y amplificadas alegorías.

El espíritu dominante en la corte de Juan II no era sin duda favorable á que se apreciasen

(1) Fernán Gómez de Ciudad-Real, *centón epistolar*, Ep. 20 y 76.—Guzmán, *Claros varones*, cap. 33.

y perfeccionasen los orígenes populares del drama. Estos señores ilustrados creían conservar incólume la nobleza de la poesía, ahondando á porfía el abismo, que separaba á la erudita de la popular. Entre los innumerables juegos y diversiones, que recrearon á la corte del rey, se mencionan también algunas representaciones dramáticas. Un cronista de este tiempo dice, entre otras cosas, lo siguiente: «El rey hizo gran fiesta á la reina, y en tanto que en Soria estuvo, se hicieron grandes fiestas, donde salieron los caballeros rícamente abillados é despues de aquellos se hicieron danzas é *momos* (1).» Añade después, que en el año 1440 fueron á Logroño el conde de Haro, el marqués de Santillana y el obispo de Burgos, para recibir y acompañar á la infanta Doña Blanca, esposa del príncipe D. Enrique, y á su madre la reina de Navarra, y que el conde de Haro hizo en Briviesca muchas fiestas en honor de estas damas, y entre ellas, *momos*, toros y torneos (2). Pero estos espectáculos fueron aca-

(1) El autor dice en el texto que estas fiestas se verificaron en el año 1436, lo cual no es cierto, como puede verlo el que se tome la molestia de consultar la *Crónica*, sino en el año de 1435.—V. la *Crónica de D. Juan II*, año 435, pág. 357, cap. 11.—*(N. del T.)*

(2) *Crónica del rey D. Juan.*—En la *Crónica de D. Álvaro de Luna* se dice de D. Juan II, que *fué muy inventivo, é mucho dado á fallar invenciones é sacar en-*

so de la misma índole que los populares más antiguos, ó si algún poeta de la clase más elevada se dignó componer un drama, hubo de evitar con cuidado que fuese de aquéllos, y en tal caso, sus obras serían de las que pasaron sin dejar durable huella. Sin embargo, se sabe muy poco de la existencia de este linaje de composiciones. La única de la época de Don Juan II, que merece mención bajo este aspecto, es la *Comedieta de Ponza*, del marqués de Santillana (1). Su título, al menos, parece indicar un drama, aunque no se sepa con certeza la significación, que le dió su autor, pues de su dedicatoria á Doña Violante de Prados, condesa de Módica y Cabrera, sólo se deduce que eran harto confusas y embrolladas sus nociones acerca de los diversos géneros de poesía.

tremeses en fiestas, ó en justas, ó en guerra, en las cuales invenciones muy agudamente significaba lo que quería.— Crónica de D. Álvaro de Luna. Madrid, 1784, pág. 182.

(1) Hállase inédita en la Biblioteca real de París, y la más correcta es la del núm. 7.824. El único autor moderno, que habla de ella, es Martínez de la Rosa en sus *Obras literarias*, lib. II. Herrera, entre los más antiguos, cita varios pasajes en sus *Comentarios á Garcilaso.* Sevilla, 1588, pág. 541.

Con razón insiste D. José Amador de los Ríos, notable crítico que ha publicado las obras del marqués de Santillana, en el carácter dramático del *Diálogo de vías contra la fortuna* de este poeta, y en el arte singular, que recuerda á los grandes dramáticos del siglo XVII, con que maneja en algunos pasajes el diálogo.

Dice en ella que ha puesto á su composición el nombre de *comedieta*, atendiendo á los tres diversos nombres de tragedias, sátiras y comedias, que dan los poetas á esta clase de obras: que tragedia es la poesía que refiere la caída de grandes reyes y príncipes, como Hércules, Priamo, Agamenón y otros, cuya vida fué tranquila al principio y en su mediación, pero que al fin terminó tristemente, como se ve en las tragedias de Séneca el Joven y en el libro de Bocaccio, titulado *De casibus virorum illustrium*: que sátira se llama la que escribe el poeta con el nombre de sátiro, criticando con calor los vicios y alabando la virtud; y que se denomina comedia la que trata de aquellos hombres, que comenzaron á vivir con trabajos, y después hasta su muerte fueron dichosos, como las escritas por Terencio y por el Dante en su libro, en el cual cuenta haber visto primero los dolores y sufrimientos del infierno, después el purgatorio, y por último muy contento y feliz el paraíso. Basta leer la *Comedieta de Ponza* para deducir que no se destinó á la representación, aunque por su fondo y por su forma dialogada se acerque mucho á lo que apellidamos drama. Refiérese á la batalla naval, que se dió en 25 de agosto de 1435, cerca de la isla de Ponza, entre los genoveses y los reyes de Aragón y de Navarra, y terminó con la derro-

ta y cautiverio de los últimos (1). Comienza el poeta con una breve introducción alusiva á la instabilidad de las cosas humanas, y después de una invocación á Júpiter y á las musas, dice que un día oscuro de Otoño le sobrecogió el sueño en un paraje desierto, y que á poco llegaron á sus oidos voces dolientes, como de personas que lloraban, y lo despertaron, apareciéndosele cuatro damas coronadas, profundamente afligidas. Eran la reina madre Doña Leonor, las reinas de Aragón y Navarra, y la infanta Doña Catalina. Detrás de ellas venía el poeta Bocaccio, ceñida su frente de laurel. Las augustas señoras deploran después sucesivamente la malhadada batalla naval, y Doña Leonor excita á Bocaccio á cantar sus penas, ya que no era posible encontrar asunto más trágico y lúgubre. Este replica en italiano, y aquella prosigue describiendo primero su antigua dicha, y los tristes presentimientos y visiones que luego le afligieron, presagios de la desgracia que le amenazaba. Lee después una carta, que refiere prolijamente la lucha de genoveses y españoles, y concluye diciendo que toda la armada española, con sus reyes, príncipes y grandes, había caído en poder de los

(1) *Crónica del rey D. Juan II*, pág. 261.—Mariana, *Historia general de España*, lib. XXI, cap. 9.°

enemigos. La reina madre, vencida por el dolor, cae muerta en tierra, y las demás se arrojan sollozando sobre ella. Entonces se aparece la Fortuna, y las consuela en su aflicción exponiéndoles los cambios de la suerte, que produce, demuestra en un largo discurso que ninguna desdicha humana es eterna, y anuncia que los reyes serán puestos pronto en libertad. Por último, ve el poeta ante sí á estos señores, ya de vuelta; acompaña en su alegría á las princesas, y acaba con un epílogo en su nombre, que es de lo mejor de aquel tiempo, y lleno de bellezas verdaderamente poéticas, no obstante adolecer de los defectos generales de la poesía erudita de su tiempo.

En el *Corbacho* del Arcipreste de Talavera, escritor de aquel periodo, se habla de la representación de *La Pasión* en la iglesia del Carmen.

Pero si en el reinado de D. Juan II hay escasez de datos relativos á la historia del teatro, es todavía mayor la que se observa en los años siguientes. La irresolución y las dolencias de Enrique IV, la conducta disipada de la reina, las discordias de ambos cónyuges, y las consiguientes parcialidades de los grandes, convirtieron á la corte y al reino en un teatro de anarquía, en el cual apenas tenían cabida la ilustración y la cultura. Las artes pacíficas no

encontraron poderosos estímulos en el carácter sombrío del soberano, y de este modo nos explicamos la melancolía que inspiraba al poeta Jorge Manrique, que vivió lo bastante para ver tan tristes días, cuando, al recordar la espléndida corte de D. Juan II, se expresa así:

"¿Qué se hizo el rey Don Juan?
Los infantes de Aragón
¿Qué se hicieron?
¿Qué fué de tanto galán,
Qué fué de tanta invención
Como truxeron?
Las justas y los torneos,
Paramentos, bordaduras,
¿Fueron sino devaneos?
¿Qué fueron sino verduras
De las eras?
¿Qué se hicieron las damas,
Sus tocados, sus vestidos,
Sus olores?
¿Qué se hicieron las llamas
De los fuegos encendidos
De amadores?
¿Qué se hizo aquel trovar,
Las músicas acordadas
Que tañían?
¿Qué se hizo aquel danzar,
Aquellas ropas chapadas
Que traían?„

Las estrofas conocidas con el nombre de

Mingo Revulgo, en las cuales Rodrigo de Cota el Viejo, poeta de Toledo, trazó una descripción de la corte de Enrique IV, casi no tienen de dramático más que el diálogo (1). Más importante, sin duda, que esta mezcla extraña de sátira é idilio es para nosotros una delicada conversación en verso, que se halla en el *Cancionero general*, y se atribuye á este mismo autor, pues, según indica su título, se había destinado á la representación hasta con cierto aparato escénico (2). Toda la acción de esta piececilla consiste en una disputa entre el Amor y un Viejo, en la cual sucumbe éste.

Y ya que hablamos del *Cancionero general* (3), mencionaremos también las restantes composiciones en diálogo, que contiene. Hay dos ingeniosas escritas por Alonso de Cartagena, la una entre el Amor y un Enamorado, y la otra entre los Ojos y el Corazón (4). La de Puerto

(1) Velázquez, Bouterweck y sus imitadores han incurrido en error, cuando refieren al reinado de Juan II lo que se dice en ellas del de su sucesor.

(2) "Comienza una obra de Rodrigo de Cota, á manera de diálogo, entre el Amor y un Viejo, que escarmentado de él, muy retraído se figura en una huerta seca y destruída, do la casa del Placer derribada se muestra, cerrada la puerta, en una pobrecilla choza metido, etc."

(3) La edición más antigua es la de Valencia, de 1511, por Cristóbal Hoffman.

(4) *Cancionero general;* Amberes, 1573, fols. 64 y 113.

Carrero [1] ofrece ya más personajes, y la del Comendador Escriva, por último, en que aparece el Autor, su Amada, el Amor, la Esperanza y el Corazón hablando entre sí, merece ya el nombre de pequeño drama alegórico [2]. Estas composiciones no pueden atribuirse con certeza á la época de Enrique IV, puesto que el autor del *Cancionero* las ha compilado también de los decenios siguientes, y del tiempo de Juan II, y sólo hace alguna que otra indicación aislada acerca del período en que se escribieron.

Proseguían mientras tanto en las iglesias las representaciones dramáticas con todos los abusos inherentes á ellas, y llegó á tal extremo el desorden, que había intentado corregir Alfonso X, probablemente á consecuencia de la corrupción de la disciplina eclesiástica, que tomó mayores proporciones que antes. El concilio de Aranda, que quiso poner un dique en el año de 1473 á la inmoralidad é ignorancia de los clérigos corrompidos, creyó necesario sancionar un canon análogo á la ley alfonsina, ya citada. Condena enérgicamente los abusos inmorales, que se habían deslizado en las iglesias metropolitanas, catedrales y otras, y habla de

(1) *Cancionero general;* Amberes, 1573, fol. 244.
(2) Ibid., fol. 322.

los juegos escénicos, mascaradas, monstruos, espectáculos y diversas figuras escandalosas, que aparecían en las iglesias en las fiestas de Navidad, de San Esteban, San Juan, los Inocentes, cuando se cantaban nuevas misas y en ciertos días festivos, y de los desórdenes que producen, y de las poesías chocarreras y bufonadas que se oyen en ellas, sin reparar en que se celebra al mismo tiempo el culto divino, y que lo interrumpen y conturban. El canon condena enérgicamente estos desórdenes, y señala penas á los clérigos que los cometan, ó los consientan ó favorezcan. Concluye exceptuando expresamente de este anatema á las representaciones honestas y devotas, que se celebran en los días festivos indicados, y en otros que no menciona (1).

(1) *Quia quædam tam in metropolitanis quam in cathedralibus et aliis ecclesiis nostræ provinciæ consuetudo inolevit, et videlicet in festis Nativitatis Domini Nostri Jesu-Christi, et sanctorum Stephani, Joannis et Innocentium aliisque certis diebus festivis, etiam in solemnitatibus missarum novarum (dum divina aguntur) ludi theatrales, larvæ, monstra, spectacula, nec non quam plurima inhonesta et diversa figmenta in ecclesiis introducuntur, tumultuationes quoque et turpia carmina et derisorii sermonis dicuntur, adeo quod divinum officium impediunt et populum reddunt indevotum: nos hanc corruptelam sacro approbante concilio, revocantes hujusmodi larvas, ludos, monstra, spectacula, figmenta, tumultuationes fieri, carmina quoque turpia, et sermones illicitos dici, tam in metropolitanis quam cathedralibus ceterisque nostræ provinciæ*

No es posible decidir con seguridad si en este tiempo se había desarrollado el drama religioso, más tarde albergue natural de la alegoría, con sus cualidades especiales; pero las palabras *diversa figmenta*, *monstra*, etc., parecen aludir sin violencia á figuras alegóricas.

ecclesiis dum divina celebrantur præsentium serie omnino prohibemus: statuentes nihilominus, ut clerici, qui præmissa ludibria et inhonesta figmenta officiis divinis immiscuerint aut immisceri permiserint, si in præfatis metropolitanis seu cathedratibus ecclesis beneficiati extiterint, ex ipso per mensem portionibus suis mulctentur: si vero in parochialibus fuerint beneficiati triginta et si non fuerint quindecim regalium pœnam incurran fabricis ecclesiarum et tertio synodali æqualiter applicandum. Per hoc tamen honestas repræsentationes et devota, quæ populum ad devotionem movent, tam in præfatis diebus quam in aliis non intendimus prohibere.—(Como á causa de cierta costumbre admitida en las iglesias metropolitanas, catedrales y otras de nuestra provincia, y así en las fiestas de la Natividad de Nuestro Señor Jesucristo y de los Santos Esteban, Juan é Inocentes, como en ciertos días festivos y hasta en las solemnidades de las misas nuevas (mientras se celebra el culto divino), se ofrecen en las iglesias juegos escénicos, máscaras, monstruos, espectáculos y otras diversas ficciones, igualmente deshonestas, y haya en ellas desórdenes, y se oigan torpes cantares y pláticas burlescas, hasta el punto de turbar el culto divino y de hacer indevoto al pueblo, prohibimos unánimes todos los presentes esta corruptela, con aprobación del concilio, y que se repitan tales máscaras, juegos, monstruos, espectáculos, ficciones y desórdenes, así como los cantares torpes y pláticas ilícitas, tanto en las iglesias metropolitanas, como en las catedrales y en las demás de nuestra provincia, mientras se celebra el culto divino: asimismo decretamos que los clérigos que mezclasen las diver-

En el libro 3.º de *Tirante el Blanco* (1490), se habla de los entremeses que se representaban en Navidad.

Al canon del concilio de Aranda sucedieron en breve diversas prohibiciones análogas [1]. Sin embargo, los desórdenes no se extirparon del todo, á pesar del celo mostrado por los superiores eclesiásticos, y merecieron en el siglo siguiente la condenación más severa.

siones ó ficciones deshonestas indicadas con los oficios divinos, ó que las consintieren indirectamente, si fuesen beneficiados de dichas iglesias metropolitanas ó catedrales, han de ser castigados, privándoseles por un mes de sus distribuciones cotidianas; si de iglesias parroquiales, han de pagar una multa de 30 reales, y si no de 15, y en uno y otro caso se ha de aplicar por partes iguales su producto á las fábricas de las iglesias y al tercio sinodal. No se entienda por esto que prohibimos también las representaciones religiosas y honestas, que inspiran devoción al pueblo, tanto en los días prefijados como en otros cualesquiera.)—(*T. del T.*)

(1) Como, por ejemplo, la de Gerona del año 1475. (*España Sagrada*, tomo XLV, pág. 17.)

CAPÍTULO V.

España á fines del siglo xv.—Juan del Encina.—*La Celestina.*— Gil Vicente.

La espantosa anarquía, que reinó en Castilla desde la deposición de Enrique IV (1465), duró hasta después de la muerte de este monarca (1474). Isabel, hermana del muerto, sólo pudo hacer valer sus dudosos derechos de sucesión á la corona empleando la fuerza de las armas contra la infanta Doña Juana y sus partidarios, y hasta el año de 1476, vencido cerca de Toro el rey de Portugal, principal apoyo de sus enemigos, no poseyó tranquilamente el trono. Bajo el enérgico y maternal gobierno de esta noble princesa disfrutó de paz y sosiego su reino, destrozado antes con luchas y divisiones de partidos. Su casamiento con el herede-

ro de la corona de Aragón [1], celebrado ya en 1469, produjo un cambio importante en el estado de toda España, puesto que cuando Fernando subió al trono de su patria en 1479, vacante por muerte de Juan II, se unieron las

(1) Blas Nasarre, y después de él Luzán, Velázquez y Jovellanos, hablan de una representación dramática celebrada para solemnizar estas regias bodas; pero á no indicarse la fuente de donde proviene esta noticia, no hay motivo bastante para darles entera fe. Desde luego parece inverosímil que se celebrase de este modo ruidoso un enlace, que se contrajo en Valladolid secretamente y contra la voluntad del rey de Castilla; y tanto más, cuanto que ni Hernando del Pulgar, ni Diego Enríquez del Castillo, ni Juan de la Cruz, ni Alonso de Palencia hablan en sus prolijas crónicas de semejante representación.

No en las bodas de D. Fernando y Doña Isabel, pero sí en las de su hijo primogénito el príncipe D. Juan con Margarita de Austria, que se celebraron en Burgos en 3 de abril de 1479, hubo de representarse también, según todas las apariencias, una especie de obra dramática. Pedro Mártir, en su epístola 174, dice: *Regina intra Regiam nurum expectat, ad aperta exüt Regiœ tabulata, quœ corredore Hispani vocant, nurum suscipit mira nympharum caterva circum septa auro ac stellarum more radiantibus lapillis. Lactea erant Reginœ nympharunque omnium colla circumplexa, nil defuit. Personis corona ornamenta, ubiubi licuit, per sacros dies, ardens amore noster ephebus, parari sibi genialem thorum á parentibus impetrat ad optatos tandem complexus devenitur. Ludus Troicus cœteraque solemnia qualia decuit in pompa regia instruuntur.*—(La Reina espera á su nuera dentro del Palacio, saliendo á la galería del alcázar, que los españoles llaman corredor, y recibe á la nuera maravilloso séquito de doncellas cubiertas de oro y estrellas, imitando piedras preciosas. Blancas eran las golas de la Reina y de todas las donce-

dos coronas principales de la Península, obedeciendo á unos mismos cetros. Esta unión, que se consumó principalmente después de la muerte de Fernando, dió á la monarquía española, fundada entonces, la fuerza y la autoridad de que careciera cuando se hallaba dividida en diversos territorios. En el interior creció el poder de la monarquía á costa de los grandes, y en el exterior se abrió al deseo de dominación y al celo religioso una senda, que no habían podido pisar ni recorrer los dos estados, los cuales, al contrario, se estorbaron antes uno á otro con su rivalidad política. Ya en el año de 1492 cayó Granada en poder de los cristianos, y con ella el último baluarte de los moros en la Península, en donde habían dominado por espacio de siete siglos largos. Casi al mismo tiempo abrió Colón nuevo camino al poderío español, ofreciéndole inmensos territorios en que plantar su cetro, y Gonzalo de Córdoba, con la conquista de Nápoles, añadió un nuevo florón á la rica corona de los felices monarcas. En su glorioso reinado tomó su país

llas, plegados alrededor, sin faltar nada. Engalanados todos, según su clase y facultades, como en días de fiesta; nuestro adolescente, ardiendo en amor, suplica á sus padres que le preparen el tálamo nupcial, y logra al cabo los tan deseados lazos. Con regia pompa, como convenía, se celebraron el juego Tróico y otras solemnidades.)—(*T. del T.*)

ese vuelo, que hasta el siglo XVII hizo de la monarquía española una de las más poderosas y brillantes de Europa; y como los sucesos políticos importantes tienen tanta influencia en el desarrollo de la cultura y del ingenio nacional, no es extraño que los españoles sintiesen nueva y más vigorosa vida, y se pusiesen al nivel de los notables sucesos de esta época. Pero también, bajo otro aspecto, forma el reinado de Fernando el Católico y de Isabel una nueva era en la historia de España. Estos soberanos promovieron con más ardor que todos sus predecesores la cultura de sus súbditos; y así ellos como los grandes de su reino, adelantaron á la nación en el cultivo de la ciencia y las artes, y su influjo fué tanto más fructuoso, cuanto que se oponía á la preocupación admitida, de que las más nobles ocupaciones del espíritu eran incompatibles con las virtudes caballerescas [1]. La reina, en especial, se propuso favorecer estas tendencias civilizadoras, y en los últimos años de su vida se esforzó, no obstante sus numerosas ocupaciones, en corregir los defectos de su primera educación, dedicándose á los más serios estudios. Muchos

(1) V. la notable descripción, que acerca de la civilización de este período, se halla en el *Elogio de la reina Isabel*, de D. Diego Clemencín. (Tomo VI de las *Memorias de la Real Academia de la Historia.*)

sabios, llamados del extranjero, plantaron en el suelo español nuevas ramas del saber. El cardenal Cisneros, además de otras escuelas, fundó la Universidad de Alcalá, y la unión con Italia contribuyó también poderosamente al desarrollo de las artes y las ciencias.

Consecuencia fué de esto, como dice un escritor contemporáneo, que, ya desde entonces, no se tuviese por noble sino al que sabía manejar las armas, y era al mismo tiempo poeta y sabio. Innumerables cantores y trovadores vinieron á la corte, atraídos por las recompensas y honores que les aguardaban (1). La enumeración de las obras en prosa y verso, que aparecieron en esta época, en su mayor parte bajo la protección ó á impulsos de la reina Isabel, formaría un catálogo importante. Y casi todas ellas (lo cual no debe pasarse en silencio) estaban escritas en lengua catellana, que inesperadamente y en poco tiempo llegó á su perfección. La ilustrada reina, aun rindiendo homenaje al mayor celo, con que los eruditos se dedicaban al cultivo creciente del idioma del

(1) "¿Quién podrá contar la grandeza, el concierto de su corte, la caballería de los nobles de toda España, duques, maestres, marqueses é ricos-homes, los galanes, las damas, las fiestas, los torneos, la moltitud de poetas é trovadores? etc.„ El Cura de los Palacios, *Reyes Católicos*, cap. 201.

Lacio, no omitió medio ni diligencia para fomentar el de la lengua patria. Y como el reino de Aragón no constituyó ya un estado independiente, el dialecto castellano consiguió decidida supremacía sobre los demás de la Península. Enmudecieron los trovadores catalanes y aragoneses; no se cultivó ya el romance lemosino, y degeneró, como antes sucediera al gallego, en dialecto popular; y así como Castilla fué el estado dominante, así también se levantaron su lengua y su poesía á tal altura, que su influjo se extendió hasta los últimos límites de España.

El vuelo, que tomó la vida entera de la nación, no podía menos de producir formas nuevas y análogas en la poesía. Obsérvase esto sobre todo en la forma y el tono de los cantos narrativos populares. Si la poesía anterior española revela pocas trazas del influjo arábigo, la que le sucede, después que cayó el imperio mahometano, admitió sin trabajo no poca parte del espíritu oriental. Las que tratan de los sucesos ocurridos en el cerco de Granada, que son también las primeras que recuerdan la poesía árabe, por su fondo más rico y su bello colorido, se compusieron sin duda después de la conquista de esta ciudad; y así como esto no puede negarse razonablemente, así tampoco se puede desconocer que las auras del Orien-

te comenzaron entonces á infundir nueva vida y belleza en la poesía española posterior, aun cuando este influjo, limitado al principio á cierto linaje reducido de composiciones, necesitó algún tiempo para penetrar por otros senderos. Muchos romances de fines del siglo xv y principios del xvi manifestaban terminantemente, que hasta los poetas eruditos emplearon estas formas, aunque no siempre en ventaja del género y de su sencillez.

La lírica artística de este período, tal cual se halla en los *Cancioneros* de Ramón Lluvia, Juan de Padilla, Íñigo de Mendoza y otros, así como en una parte del *Cancionero general*, conserva todavía en lo esencial y casi enteramente el estilo antiguo, y sólo tomó nuevo giro en 1504, cuando la conquista de Nápoles estrechó los lazos entre Italia y España. Dedicados entonces los españoles al estudio de la literatura italiana, que florecía en aquella época, y que enseñó á sus poetas una lírica más perfecta y completamente diversa de la nacional, empezaron á modificar sus antiguos cantos populares. Aun antes que en tiempos de Carlos V se hiciese más decisiva esta influencia extranjera, se hallan aislados ejemplos, que demuestran, por su espíritu y por su forma, el estudio que habían hecho sus autores de los modelos italianos.

Despréndese de tales premisas que este período, que produjo tan honda revolución en los demás géneros de poesía, imprimió también distinto carácter á la dramática. Después demostraremos cómo sucedió esto, bastando ahora á nuestro propósito, aun anticipando las ideas, hacer ciertas indicaciones, que demuestren con toda claridad la reforma importante, que sufre el drama en la época de los Reyes Católicos. El principal obstáculo, que hasta entonces se opuso al desarrollo del teatro, fué el insondable abismo que separaba á la poesía popular de la erudita. Una vez allanado, los poetas más instruídos no creyeron degradarse acudiendo á los elementos populares, y agradando al mismo tiempo al pueblo y á las clases más ilustradas; y así, pues, recorrieron la única senda que podía llevar el drama á su perfección, libre del exclusivismo, que lo embargara hasta entonces. Las obras de Juan del Encina y de sus sucesores probarán, que ya á fines del siglo XV se había dado este paso, aunque con pies torpes y vacilantes, y que una vez abierta esta senda, había de andarse cada día con más celeridad y holgura.

«En el año de 1492, dice el *Catálogo Real de España* (1), comenzaron en Castilla las compa-

(1) *Catálogo Real y genealógico de España*, por Rodrigo Méndez de Silva; Madrid, 1656, 4, fol. 121.

ñías á representar públicamente comedias, por Juan del Encina [1], poeta de gran donaire, graciosidad y entretenimiento.» Concuerda con esto lo que dice Agustín de Rojas en su importante obra [2] para la historia del teatro español, que hemos de citar muchas veces. He aquí cómo se expresa:

"Y donde más ha subido
De quilates la comedia,
Ha sido donde más tarde
Se ha alcanzado el uso de ella,
Que es en nuestra madre España,
Porque en la dichosa era
De aquellos gloriosos reyes
Dignos de memoria eterna,
Don Fernando é Isabel
(Que ya con los santos reynan),
De echar de España acababan
Todos los moriscos que eran
De aquel reino de Granada,
Y entonces se daba en ella
Principio á la Inquisición,
Se le dio á nuestra comedia.
Juan de la Encina [3] el primero,

(1) Nicolás Antonio, *Bibliotheca hispana nova.*—Sarmiento, *Memorias.*—Moratín, *Orígenes del teatro español.*
(2) *Viaje entretenido*, de Agustín de Roxas; Madrid, 1603, *Loa de la comedia.*
(3) Unos escriben Juan de la Encina, y otros Juan del Encina. Esto último parece lo más auténtico, y lo que se lee en las más antiguas ediciones de sus obras.

Aquel insigne poeta.
Que tanto bien empezó,
De quien tenemos tres églogas,
Que el mismo representó
Al almirante y duquesa
De Castilla y de Infantado,
Que estas fueron las primeras.
Y para más honra suya
Y de la comedia nuestra,
En los días que Colón
Descubrió la gran riqueza
De Indias y Nuevo-Mundo,
Y el Gran Capitán empieza
A sujetar aquel reino
De Nápoles y su tierra,
A descubrirse empezó
El uso de la comedia,
Porque todos se animasen
A emprender cosas tan buenas,
Heróycas y principales,
Viendo que se representan
Públicamente los hechos,
Las hazañas y grandezas
De tan insignes varones,
Así en armas como en letras,„ etc.

Extraño es, sin duda, citar juntos á la inquisición y á la comedia, pues en todo caso España tenía motivos para preferir á la segunda.

No parece necesario rechazar la opinión que

aquí sostiene Rojas, de que las composiciones de Juan del Encina son los orígenes del teatro español, habiendo probado en el libro anterior suficientemente que se pierden en tiempos muy anteriores. La verdad es que con ellas comienza una nueva época del teatro español, que se distingue por la reforma literaria que el drama experimenta. Después de examinarlas, y atendiendo á la importancia que tuvieron, debemos echar una ojeada á los dramas más antiguos. Comparadas con ellos las representaciones hechas en las iglesias ó en las calles para instruir ó solazar al pueblo, les son muy inferiores en valor poético, y las escritas por algunos poetas en forma dramática para solemnizar las fiestas de la corte, quedaron en su generalidad aisladas y sin ulterior influencia. Las de Encina, al contrario, fueron las primeras que intentaron perfeccionar los elementos populares, y contribuyeron también en primer término al nacimiento de aquel teatro, que supo reunir la popularidad á las más nobles excelencias (1). La época en que, según indica Ro-

(1) Después de escritas estas líneas por el señor conde de Schack, y sus notas y adiciones en 1854, se han hecho importantes descubrimientos literarios, y se ha publicado número no escaso de obras, así españolas como extranjeras, que han dado nueva luz sobre la literatura dramática en general, y sobre la española en particular. La ocasión es, por tanto, oportunísima para que el

jas, se verificó este cambio favorable al drama, coincide justamente con el período en que la monarquía española tomó su primero y más poderoso vuelo. Pero no debía seguir el drama los mismos pasos que el Estado, pues pasó el siglo XVI, el más brillante del poderío español, antes que aquel alcanzase su edad de oro, y cuando decayó la grandeza política de España, se elevó su teatro á tan gloriosa altura por su brillo y su riqueza, que llegó á avasallar por completo á todos los teatros de Europa.

traductor haga ostentoso alarde de su erudición verdadera ó simulada, é inserte en este lugar largo catálogo de libros, inéditos é impresos, en castellano y en otras lenguas, y los juicios críticos de los mismos; pero desgraciadamente quien pudiera hacerlo es por convicción y por carácter enemigo jurado de toda exhibición personal, por lo mismo que, con harto dolor suyo, observa hace ya tiempo, así en los escritores como en los que no lo son, un afán inmoderado, y, para él odioso, de rendir culto constante á la egolatría, olvidándose de la utilidad de las cosas por atender al medro de las personas.

No ha de incurrir, pues, en el mismo vicio que anatematiza, y estima más breve, más modesto y más provechoso indicar con las menos palabras posibles la fuente principal y más saludable, capaz de apagar la sed de los aficionados á este linage de investigaciones, y de poner en sus manos los medios de ampliar sus ideas, corregir sus opiniones ó satisfacer el natural deseo de completar su erudición y sus conocimientos.

En este supuesto recomienda á su lectura un discurso acerca del drama religioso español, antes y después de Lope de Vega, Madrid 1862, y dos preciosos libros escritos por D. Manuel Cañete, titulados: *Tragedia llamada Josefina, sacada de la profundidad de la Sagrada Es-*

Volvamos, sin embargo, á tratar del hombre que merece mención expresa por haber sido el primer autor dramático de alguna importancia, aunque todavía apenas se descubran en sus obras los grandes dotes de los que le sucedieron. Juan del Encina nació hacia el año de 1469 en Salamanca ó sus cercanías, y acabó sus primeros estudios en dicha ciudad. Pronto se encaminó á la corte, y pudo regocijarse de haber conseguido la protección de D. Fadrique de Toledo, primer duque de Alba. Tem-

criptura y trobada por Micael de Carvajal, de la ciudad de Placencia, precedido de un prólogo al lector y publicada por la Sociedad de Bibliófilos españoles, Madrid 1870, y sobre todo, por ser mucho más moderna, *El Teatro Español del siglo* XVI, *Estudios Históricos Literarios*, en los cuales, al hablar de Lucas Fernández, de Jaime Ferruz, del Maestro Alonso de Torres y de Francisco de las Cuevas, Madrid, 1885, cita las publicaciones más notables, posteriores á la Historia de Schack, como son las de Barrera, D. Bartolomé José Gallardo, Zarco del Valle y Sancho Rayón, Eguren, Muñoz y Romero, Aguiló, Durán, Alenda, Escudero y Peroso, Amador de los Ríos, Fernández Guerra, Hartzenbusch, Mesonero Romanos, Colón y Colón, Pedroso, Gayangos, Salvá, Valera, Pidal y otros, y las extranjeras, de Wolf, Du Meril, Cantú, Magnin, Patin, Philarete Chasle, etc. Lo reciente que es este último libro, el buen sentido de su autor, su instrucción y erudición, su espíritu religioso y católico, su culto constante á la belleza, y el aplomo y la mesura con que procede antes de emitir sus apreciaciones, le dan un mérito indisputable, bastando su lectura, hecha con atención debida, para poner al lector al corriente y en poco tiempo de cuanto se sabe hoy acerca de nuestra literatura dramática en este periodo tan interesante de su formación.—(*N. del T.*)

prano debió desarrollarse su talento poético, pues ya en 1492, como á la edad de veinticuatro años, publicó una colección de sus obras. Aparecieron en Salamanca en 1496 y en Sevilla en 1501, considerablemente aumentadas (1). Sus tres primeras partes contienen poesías españolas nacionales y una imitación muy bella de las églogas de Virgilio, y la cuarta una serie de ensayos dramáticos (2). Encina había escrito estas pequeñas piezas desde 1492 á 1498 para que se representasen en los aniversarios y

(1) *Cancionero de todas las obras* de Juan del Encina. En Salamanca 29 de junio de 1496, fol. letra gótica. Sevilla, por Juanes de Pegnitcer y Magno Herbst (Pegnitzer y Herbst, dos alemanes), 1501.—Las ediciones posteriores, son: la de Burgos, 1505; la de Salamanca, por Han-Gysser, 1509, y las de Zaragoza de 1512 y 1516.

(2) He aquí los títulos:

1.º Égloga representada en la noche de la Navidad de nuestro Salvador.—2.º Egloga representada en la misma noche de Navidad.—3.º Representación de la muy bendita pasión y muerte de nuestro Redentor.—4.º Representación de la santísima resurrección de Cristo.—5.º Égloga representada en la noche postrera de Carnaval.—6.º Égloga representada en la misma noche de antruejo ó Carnestollendas.—7.º Égloga representada en recuesta de unos amores.—8.º Égloga representada por las mesmas personas que en la de arriba van introducidas.—9.º Aucto del Repelón.—10. Representación por Juan del Encina ante el muy esclarecido príncipe D. Juan.—11. Égloga trovada por Juan del Encina, en la cual se introducen tres pastores, Fileno, Zambardo é Cardenio.—12. Égloga trovada por Juan del Encina, representada la noche de Navidad.

otras ocasiones solemnes en presencia de sus protectores el duque y la duquesa de Alba, D. Fadrique Enríquez, almirante de Castilla, D. Iñigo López de Mendoza, duque del Infantado, y príncipe D. Juan.

De los sucesos posteriores de su vida sólo se sabe que vivió en Roma largo tiempo, y que imprimió en ella en el año de 1514 una farsa titulada *Plácida y Vitoriano*, que fué luego prohibida por la Inquisición, y parece haber desaparecido sin dejar vestigio alguno. Encina debió poseer notables conocimientos en la música, pues fué nombrado director de la capilla papal por León X. En el año de 1519 acompañó al marqués de Tarifa á un viaje á la tierra santa, y celebró después esta peregrinación en una poesía, que publicó en Roma en el año de 1521, con el título de *Tribagia*. Se había hecho mientras tanto sacerdote, y obtenido gradualmente, sin duda, los más altos cargos clericales, puesto que en atención á sus servicios fué premiado con el priorato de León, lo cual le obligó á volver á España. Murió en Salamanca el año de 1534, y yace sepultado en su catedral.

Las pequeñas piezas dialogadas del *Cancionero* de Encina no están ordenadas cronológicamente; pero teniendo en cuenta las alusiones que hace á sucesos contemporáneos, es á

veces fácil conocer el tiempo en que se escribieron, así como se distinguen unas de otras por su índole y diverso carácter. Las más antiguas se diferencian por su diálogo sencillo, y las últimas por su semejanza con el drama, tanto porque exponen una acción sucesiva, cuanto porque ofrecen ciertas gradaciones de carácter.

Partiendo, pues, de estas señales, parecen las más antiguas las églogas sobre el nacimiento del Salvador. Fueron representadas en la noche de Navidad en los palacios de los grandes, mencionados antes, y no hay razón que autorice á dudar de la noticia, que encontramos en el *Catálogo Real* acerca de su representación pública en el año de 1492 (1).

(1) De todas maneras es equivocada la afirmación de Nasarre, Luzán y Lampillas, de que se representó una pieza de Encina en las bodas de D. Fernando y Doña Isabel; pues además de que, como dijimos antes, hay razones para dudar, que con este motivo se hiciese representación alguna, se deduce claramente de su *Tribagia* que no podía haberlas escrito hacia esa época, pues dice en ella que en la primavera de 1519 tenía sólo quince años, y en este caso debió nacer hacia el año de 1469, justamente cuando se celebró ese himeneo.

La cuenta, que copiamos á continuación, sacada del archivo de la iglesia parroquial de San Salvador de Zaragoza, de los gastos de una representación la noche de Navidad de 1487, no sólo es curiosa, sino que además contiene algunas noticias aisladas, que completan nuestras ideas acerca de la forma exterior de los dramas religiosos:

No debe denominarse casual la forma de églogas, que reviste en ellas el drama. Tampoco provino, como han sostenido algunos, de las coplas de Mingo Revulgo, ni de las églogas de Virgilio que Encina tradujo, sino de una serie de representaciones, más imperfectas en verdad, aunque parecidas, con que se solemnizaba en las iglesias la noche de Navidad. Recuérdese que, ya en los tiempos primitivos de la Iglesia, se cantaba por medio de antífonas el himno *Gloria in excelsis Deo*, y que según el testimonio auténtico de las *Siete Partidas*, ya en el siglo XIII se observaba en España la costumbre de representar dramática-

"Espensa extraordinaria de la fábrica de los cadahalsos mandada por el Arzobispo y Cabildo para la representacion de la Nativitat de Nuestro Redentor, en la noche de Nadal de 1487 que se hizo por servicio y contemplacion de los Sres. Reyes Católicos, del Infante D. Juan y de la infanta D.ª Isabel.—Para hacer las testas del buey y del asno, para el pesevre é piezas de oropel, 7 sueldos. Una libra de coton cardado, 3 s.—Tres de lana cardada y bermeja, 5 s.—Unas cabelleras de cerda para los profetas, 4 s. 6 d.—Siete pares de guantes para los ángeles, 10 s. 6 d.—Por el loguero de siete cabelleras de muger para los ángeles, 6 s.—Un par de garrotes para pujar el torno donde estava asentada la Maria, 4 d.—22 clavos palmeras, limados, redondos, para los ángeles volverse su derredor en las ruedas, 1 s. 6 d.—Un par de guantes para el que hacia el Dios Padre.

Item pagué el segundo dia de Nadal por desazer el tablado donde estavan los Sres. Reyes la noche de Nadal, que lo querian llevar los de la Sra. Reyna diciendo que

mente la salutación del ángel á los pastores.

La égloga primera de Encina, representada, según dice su título, en la noche de Navidad, es un diálogo sencillo entre dos pastores, sin relación inmediata con el objeto de la fiesta, aunque uno de ellos dirija á la duquesa de Alba algunas estrofas en nombre del poeta acerca del nacimiento de Cristo. Más vida ofrece ya la segunda. Cuatro pastores (que llevan los nombres de los cuatro evangelistas) se comunican recíprocamente su alegría á causa de la noticia del nacimiento del Salvador, y se encaminan á adorar el pesebre, cantando de paso

eran insignias reales, por desazer y poner la justa en recaudo, 2 s.—El tercer dia de Pascua por desazer los cadahalsos del entremes de los pastores para la fiesta de los Inocentes, 5 s.—Por media libra de oro de bacin para los cielos y ruedas de los ángeles, 6 s.—Por una piel de oropel para estrellas, 2 s.—Tres libras de aigua cuita para pegar nubes y estrellas, 1 s. 6 d.

Mandó el Cabildo dar de estrenas á Maese Just por el magesterio de facer toda la representacion de la natividat 5 florines de oro ú 80 s.—A los ministriles de los Sres. Reyes por el sonar que ficieron 2 florines de oro ó 32 s.—Item á Maese Piphan por tantos quinternos que fizo notados para cantar á los profetas, á la Maria y Jesus medio florin de oro ó 8 s.—A la que hacia la Maria, al Jesus y al Joseph, que eran marido y muger y fijo, porque el misterio y representacion fuese más devotamente, mandó el cabildo dar 2 florines de oro ó 32 s.„

Digno es de atención el pasaje, en que se habla de representaciones dramáticas en las fiestas de los Inocentes, pág. 155.

un *villancico*. Esta poesía ligera, con que concluyen las composiciones de Encina y las de casi todos los poetas posteriores, patentiza especialmente la influencia que los usos religiosos tuvieron en el desarrollo del drama, puesto que hacía largo tiempo que era costumbre de sacristanes y acólitos cantarlas en diversas fiestas de la Iglesia.

Por débiles que parezcan estos orígenes del drama, cuando se busca en ellos lo que hoy entendemos por esta palabra, no dejan de causarnos placer sus rasgos aislados, llenos de gracia, sencillez é ingenio, y su versificación fácil y armoniosa, que se desenvuelve sin trabajo en sus artísticas estrofas. Es extraño que el poeta no hubiese preferido el verso octosílabo, tan propio del diálogo, y que imitase á los poetas eruditos de su época, orgullosos con la facilidad con que sabían manejar versificación más complicada y difícil.

La aprobación, que encontraron los primeros ensayos de Encina, lo alentó á escribir pequeños dramas semejantes para otras festividades religiosas. Así comprendemos dos que se hallan en su *Cancionero*, destinados probablemente á representarse en la Semana Santa en el oratorio del palacio de Alba. Escasa es, en verdad, la acción de ambos, pero se observa en ellos algún adelanto, comparados con

los anteriores. Ya son más los interlocutores, y no sólo pastores. En uno de ellos aparecen dos ermitaños que van de camino al santo sepulcro, y expresan su aflicción por la muerte del Señor con sentidas palabras. Agrégase después á ellos la Verónica, y los acompaña en sus lamentaciones. Al llegar al sepulcro se arrodillan los tres y oran, y al fin se aparece el ángel, que anuncia la próxima resurrección. Muy semejante es la otra composición, en la cual San José, la Magdalena, varios apóstoles y un ángel celebran la resurrección cerca del sepulcro vacío.

No se limitó Encina á escribir estas obras religiosas, sino que intentó también dar el primer ejemplo de cómo debían tratarse dramáticamente otros objetos diversos, é imprimirles perfección literaria. Tal es la farsa de Carnaval que se halla en su *Cancionero*, muy parecida por lo demás á los llamados después *entremeses*. Cuatro pastores celebran en un banquete el martes de Carnestolendas, y se despiden amorosamente de los placeres, á que han de renunciar por tanto tiempo. Otra farsa, también de Carnaval, solemniza las paces ajustadas con Francia, ya en el año 1493, con Carlos VIII, ya en el de 1498, con Luis XII.

Más invención dramática y más acertada elección del asunto observamos en dos églo-

gas, que debieron juntas componer un todo, y sin duda se representaron sucesivamente. Ambas forman un pequeño drama lleno de vida y de gracia. Son además interesantes, porque notamos en ellas el germen de muchas propiedades especiales de los que después le sucedieron, como el baile que se verifica durante la representación, el disfraz del escudero en pastor y de éste en consejero de Estado, los chistes de Mingo, muy semejantes á los de los graciosos posteriores, etc.

El auto del Repelón es una divertida farsa, en la cual se burlan dos estudiantes de dos pastores, y en nada se parece á las poesías que llevaron el mismo nombre. Esta palabra entonces no significaba probablemente otra cosa que acto, ó acción dramática en general.

Entre las demás composiciones de Encina, sólo mencionaremos la égloga *Fileno y Zambardo*, en la cual se suicida un amante desesperado. Se diferencia de las demás, no sólo por su desenlace trágico, sino también por *los versos de arte mayor*, en que está escrita su mayor parte. La última égloga del *Cancionero*, la más bella y acabada, se representó ante el príncipe D. Juan, quizá en sus bodas en 1496. Entre sus diversos personajes aparece ya un dios de la mitología. Tanto por el monólogo, en que pinta el Amor su poderío, como por algunas

otras particularidades, nos recuerda la *Aminta* del Tasso.

No conozco, al escribir esto, la farsa titulada *Plácida y Vitoriano*, última producción dramática de Encina, y la mejor de sus obras, según opina el autor de *El Diálogo de las lenguas*, ni puedo por tanto decidir si se notan en ella los grandes adelantos del poeta, comparados con las piezas hasta ahora mencionadas (1). A al-

(1) La farsa *Plácida y Vitoriano* de Encina que se creía perdida, se encuentra en la rica biblioteca del señor Salvá de Valencia, y se habla de ella en el catálogo razonado de sus libros.

Lucas Fernández, de Salamanca, merece mención aparte como sucesor inmediato de Encina en la nueva senda dramática. Sus obras eran desconocidas por completo hasta que D. Bartolomé Gallardo, poseedor del único ejemplar existente, habla de ellas en su *Criticón* (Madrid, 1836). La edición de Gallardo lleva el título siguiente: "Farsas y églogas al modo y estilo pastoril y castellano, fechas por Lucas Fernández Salmantino, nuevamente impresas (de cuyas palabras se deduce que debió haber una edición anterior). Folio con letras góticas. Al fin dice: Fué impresa la presente obra en Salamanca por el muy honrado barón Lorenzo de Lion Dedel, á diez días del mes de noviembre de 1514 años. Contiene seis piezas pequeñas, que se apellidan *Egloga, Farsa, Auto* y *Representación*, de las cuales tres son mundanas y tres religiosas. El argumento de una de estas últimas es la pasión, y de dos el nacimiento de Cristo. Todas se asemejan á las églogas pastoriles de Encina en estilo, en espíritu y estructura, si bien se diferencian de ellas en ofrecer muchas escenas burlescas de la hipocresía y superstición, causas, sin duda, de que la Inquisición interviniera inutilizando la mayor parte de los ejemplares. La segun-

gunos han parecido tan insignificantes, que apenas se dignan hablar de ellos en sus historias literarias, no acostumbrados á detenerse en aquellos periodos de la vida del arte, interesantes en alto grado, porque nos descubren sus gérmenes y primer desenvolvimiento, pues en este caso no los mirarían con menosprecio. De la misma manera que nos agrada observar los primeros trabajosos ensayos del ingenio para crear formas, que expresen exactamente su pensamiento; de la misma manera que gustan más al aficionado á las artes las sencillas imágenes de las escuelas antiguas toscanas y de Colonia, á pesar de sus formas inflexibles y angulosas, y aprende más examinándolas, que si lo hace con algunos trabajos más acabados y perfectos de los maestros posteriores, así también nos interesan más Encina y sus sucesores inmediatos, que otros poetas, que después recorrieron la senda trazada por ellos.

da de las farsas mundanas, reimpresa toda por Gallardo, es muy bella. Vése allí una dama, que corre el mundo buscando á su amante, que la ha abandonado; encuentra un pastor, que se enamora de ella é intenta consolarla; pero no lo atiende en sus pretensiones, y sólo suspira por su caballero ausente.

Por último aparece éste, se suscita un altercado entre el caballero y el pastor, siendo éste rechazado, y exhortándolo su amada á renunciar á su insensata pasión, y termina, después de reconciliarse todos, con dos villancicos sobre los dolores y placeres del amor.„

Estos orígenes del teatro español son comparables á los cuadros del Campo-santo y de los Uffizzii, y á los de las iglesias de Florencia y de Colonia, que nos arrebatan, y no ceden en sencillez y gracia á las obras de Giotto, Juan de Fiesola y el maestro Guillermo.

La Celestina, tragicomedia de Calixto y Melibea, es el título de un libro que apareció en Salamanca en el año de 1500, y uno de los más célebres de la literatura española. Esta extraña producción, semi-dramática y semi-novelesca, fué compuesta por dos escritores. El nombre del primero, que trazó su plan fundamental, aunque sólo escribiera un acto, no puede señalarse con entera evidencia. Unos lo atribuyen á Juan de Mena, otros á Rodrigo de Cota, y creen que se escribió en tiempo de D. Juan II ó en el de Enrique IV, suponiendo que fuera Cota el autor del *Mingo Revulgo;* pero si nos atenemos al lenguaje, parece caer más bien hacia fines del siglo xv, y que no precedió mucho á su continuación, escrita por el bachiller Fernando de Rojas. Este añadió veinte actos al primero é imprimió toda la obra. Tuvo portentoso éxito, según se desprende de las numerosas ediciones, que á poco se hicieron de ella, no sólo en diversas ciudades de España, sino también en Venecia, Milán y Antuerpia, y de las traducciones italianas, francesas, alemanas

é inglesas, con que fué favorecido este libro europeo [1]. Se ha llamado á esta tragicomedia una obra original de primer orden, porque no existe otra alguna de sus cualidades. Sin embargo, semejante calificación es indudablemente errónea, porque esta obra española es imitación de la comedia atribuída á Ovidio, de que hicimos mención al hablar del Arcipreste de Hita (*Pamphilus de documento amoris*), y que le sirvió de modelo, aunque sea superior á ella á todas luces.

Consta que los autores de *La Celestina* no la escribieron para representarse de la extensión que dieron á su obra, y tampoco se sabe que se haya hecho tentativa alguna para llevarla á la escena en su forma primitiva. A pesar de esto no fué poco importante el influjo que ejerció en la literatura dramática española. Realizó tan perfectamente su objeto, ofreciendo un cuadro de los extravíos de la pasión para escarmiento de todos, un diálogo tan superior y caracteres tan sabia y enérgicamente diseñados, que llegaron á ser los modelos de muchos dramáticos del siglo XVI.

(1) La traducción, ó más bien la imitación inglesa más antigua es del año 1530. V. á Collier, *History of Dramatic Poetry*, II, 408. Acerca de las traducciones francesas y alemanas, véase el *Handbuch einer allgemeinen Literärgeschichte*, *von* Grässe, B. II, Abth. 2, S. 1181.

El propósito de hacer una reseña exacta de la acción y de las escenas de esta obra, no compensaría, sin duda, el fastidio que produciría, pues es de las más sencillas, dependiendo su valor y encanto de la ligereza y naturalidad del diálogo y de los notables rasgos, que pintan á sus diversos personajes, superiores á todo encarecimiento. Calixto, joven de nacimiento distinguido, se enamora ardientemente de la bella Melibea, y no puede conseguir la realización de sus deseos. Acude, pues, á una astuta alcahueta. Esta, que es la Celestina (de donde proviene el nombre de la composición), apura su ingenio para proporcionar á los dos amantes una tierna entrevista. En virtud de filtros y encantos, de astucias y amaños de todo género, llega al fin á corromper el corazón de la bella Melibea. Mientras Calixto descansa en los brazos de ésta, se solazan á su manera sus criados en casa de la Celestina, y se suscita una reyerta; matan á la vieja alcahueta; viene la justicia, aprehende á los delincuentes y los ahorca. Los amigos íntimos de los muertos juran entonces vengar en los señores el crimen de los criados. Mientras los dos amantes, cuya pasión se ha aumentado desde su primera entrevista, se abandonan de nuevo á tiernas caricias, acude una muchedumbre de furiosos, que amenaza derribar la casa. Calixto, que les

sale al encuentro, perece en seguida á sus manos. Melibea, presa del dolor y de la desesperación, promete seguir á su adorado: se sube á lo más alto de una torre, confiesa su falta á sus padres, les cuenta la muerte de su amante, y se precipita desde ella.

No puede negarse fecunda imaginación ni gran talento dramático á autores que forman ese plan, y que, á pesar de su sencillez, lo desenvuelven nada menos que en veintiún actos. No hay palabras bastantes para encarecer como se merece el valor poético de esta obra. Brilla en toda ella un gran talento de exposición; la perversidad y ridiculez humana se ofrecen á nuestra vista en toda su desnudez y deformidad, y los caracteres, aunque copiados de la vida ordinaria, están dibujados con mano segura y se distinguen perfectamente unos de otros; el lenguaje de los amantes es fogoso, natural y apasionado, y la facilidad del diálogo, no exenta en general de valor y belleza poética, es á veces inimitable. Casi siempre se rinde fiel homenaje á las costumbres nacionales, y se les da animación y vida, y todo esto, juntamente con las excelencias indicadas, infunde tal placer, que casi se olvida por completo la seca y hasta repugnante historia que constituye su fondo. Todas estas bellezas hacen de *La Celestina* una obra muy superior á cuantas imi-

taciones le siguieron, y hasta se puede dudar si la iguala el gran Lope de Vega en su *Dorotea,* imitación también de ella.

Si había de elevarse el drama español á grande altura, era preciso que siguiera la senda trazada por los autores de *La Celestina.* Menester era no salir de la región de la verdadera poesía, aprender á trazar planes dramáticos, y sustituir á la prosa el lenguaje de la poesía. No puede negarse, á pesar de esto, que ese drama informe fué un estímulo eficacísimo para sacar al español de su infancia. La facilidad y animación de su diálogo en prosa, su pintura verdadera de costumbres, sus caracteres bien determinados y exactos, podían servir de modelos á los poetas dramáticos del siglo XVI. El influjo especial de *La Celestina* fué mucho más vasto y duradero, y es interesante explicar por ella muchas particularidades de la comedia española posterior, más perfecta. Sempronio, por ejemplo, el criado astuto y hablador de Calixto, sirve de tipo á otros personajes muy semejantes, que observamos después á menudo en las obras dramáticas. Lo mismo sucede con la imitación de los amores apasionados y románticos de Calixto y Melibea por los criados, que se repite luego en la escena con frecuencia, y es uno de sus temas favoritos.

Conveniente es, sin duda, hablar de Gil Vicente, poeta portugués, al escribir la historia del teatro español, no sólo por la influencia que sus composiciones dramáticas, escritas para su país natal, tuvieron en el desarrollo del arte de esta nación vecina, sino también por las que escribió en castellano, de nuestra propia y peculiar incumbencia. Gil Vicente (1) nació en la segunda mitad del siglo xv, aunque no es posible fijar con exactitud el año, ni tampoco el lugar de su nacimiento, que, según unos, fué Guimaraens, y, según otros, Barcellos ó Lisboa (2). Era de familia distinguida, y se dedicó, por dar gusto á sus padres, á la carrera del foro. Sin embargo, fué tan irresistible su inclinación á la poesía, que no se vió satisfecho hasta que abandonó el estudio de la árida jurisprudencia, y se consagró por completo al culto de las musas. Su primera obra dramática se representó el 6 de junio de 1502 en la corte de Manuel el Grande. Destinóse á celebrar el natalicio del infante, que después subió al trono con el nombre de Juan III, y tuvo tal éxito, que alentó al poeta á seguir con ardor la senda comenzada. Representáronse también

(1) Barbosa Machado, *Bibl. Lusit.*, lib. II, págs. 383 y siguientes.

(2) Antonio de Lima, *Nobiliario*, art. *Meneses*.—Pedro Poyares, *Paneg do Villa da Barcellos*, cap. 16.

otras piezas suyas en el reinado de D. Manuel, aunque el período más brillante de su vida poética caiga en el de Juan III, tan aficionado á los dramas de Gil Vicente, que representó en algunos ciertos papeles. La fama del poeta voló por el extranjero, y Erasmo de Rotterdam aprendió el portugués, sólo con el objeto de leer en su lengua las obras de Gil Vicente.

Tales son las noticias, que tenemos, de la vida y obras del autor cómico, más ilustre de su tiempo. No se sabe, si á semejanza de los poetas dramáticos más antiguos de España, fué también director de teatro, aunque no hay duda alguna de que representó en varias composiciones suyas (1).

(1) Así resulta de los siguientes versos de su coetáneo Andrés de Resende:

Cunctorum hinc acta est comœdia plausu,
Quam Lusitana Gillo auctor et actor in aula
Egerat ante, dicax atque inter vera facetus:
Gillo jocis levibus doctus præstringere mores,
Qui si non lingua componeret omnia vulgi,
Sed potius latia, non Græcia docta Menandrum
Ante suum ferret; nec tam romana theatra
Plautinave sales, lepidi vel scripta Terentî
Jactarent: tanto nam Gillo præiret utrisque,
Quanto illi reliquos inter, qui pulpita rore
Oblita Coryceo digito meruere favente.

(Con aplauso de todos se representó aquí la comedia Lusitana, que el autor y actor Gil, discreto y gracioso como pocos, representó antes en el palacio: maestro fué Gil en corregir las costumbres con sus ligeros chistes, y es seguro, que, si en vez de escribir todas sus obras en lengua vulgar, las hubiese escrito en la latina, ni le sería

Tampoco se sabe con certeza la época en que falleció, si bien se presume que debió ser hacia el año de 1536 (1). Su hija Paula heredó su fama como excelente actriz, y su hijo Luis fué un poeta de los más populares. Este publicó en el año de 1562 la primera edición completa de las obras de su padre (2).

superior Menandro, joya de la docta Grecia, ni el teatro romano se envanecería con las sales de Plauto ó los escritos de Terencio, pues aventajaría tanto á ambos, cuanto aventajaron ellos á todos los demás que merecieron aplausos, y que el licor coryceo regase los púlpitos.)

La comedia de que habla Resende es *La farça de Lusitania*, que se compuso en honor del infante D. Manuel, y fué representada en el año de 1532 en casa del embajador portugués en Bruselas.

(1) De este año es la última composición suya (*Floresta de engaños)*, que, como casi todas las demás, lleva la fecha de su primera representación. Ya en el año de 1531 decía al rey Juan III en una carta que estaba *muy visinho da morte.*

(2) *Compilaçao de todas las obras de Gil Vicente, a qual se reparte em sinco livros. O primeiro, suas cousas de devoçao. O segundo, as comedias. O terceiro, as tragicomedias. O quarto, as farças. No quinto, as obras meudas.* Lisboa, 1562, fol.—Hasta en Portugal es rarísima esta edición, y es probable que en Alemania no exista otro ejemplar, que uno de la biblioteca de la Universidad de Gottinga. He aquí el catálogo de las obras dramáticas que contiene:

OBRAS DE DEVOÇAO.

1. Visitaçao.—2. Auto pastoril castelhano.—3. Auto dos Reis Magos.—4. Auto da Sibila Casandra.—5. Auto da fé.—6. Auto dos quatro tempos.—7. Auto da Mofina Mendes.—8. Auto pastoril portuguez.—9. Auto da Fei-

Si las últimas producciones dramáticas de Gil Vicente alcanzan hasta bien entrado el siglo XVI, las primeras, como hemos dicho, se escribieron en el primer decenio del mismo, y por tanto, siguen también inmediatamente á las primeras de Juan del Encina. Son, sin em-

ra.—10. Auto da Alma.—11. Auto da barca do Inferno.—12. Auto da barca da Gloria.—14. Auto da historia de Deos.—15. Diálogo sobre á Resurresçao.—16. Auto da Cananea.—17. Auto de S. Martinho.

COMEDIAS.

1. Comedia de Rubena: scena primeira, scena segunda, scena terceira.—2. Comedia do Viuvo.—3. Comedia sobre á divisa de cidade de Coimbra.

TRAGICOMEDIAS.

1. Dom Duardos.—2. Amadís de Gaula.—3. Nao d'Amores.—4. Fragoa d'Amor.—5. Exhortaçao da guerra.—6. Templo d'Apollo.—7. Cortes de Júpiter.—8. Serra da Estrella.—9. Triunpho do Inverno.—10. Romagem de Aggravados.

FARÇAS.

1. Farça de Quem tem farelos.—2. Farça chamada Auto da India.—3. Farça chamada Auto da Fama.—4. Farça do Velho da Horta.—5. Farça chamada Auto das Fadas.—6. Farça de Inez Pereira.—7. Farça do Juiz de Beira.—8. Farça das Ciganas.—9. Farca dos Almocreves.—10. Farça do Clerigo de Beira.—11. Farça chamada Auto da Lusitania.—12. Farca dos Físicos.

La segunda edición de las obras de Gil Vicente (Lisboa, 1585), fué mutilada por la Inquisición de la manera más lamentable.

bargo, muy superiores á ellas en animación é interés dramático, y, en nuestro concepto, no existe poeta alguno español anterior, que juntara en sí tanto ingenio y tanta instrucción con otras dotes populares dramáticas, de las que hacen gran efecto en el teatro. Indudablemente sería Gil Vicente uno de los principales fundadores del drama español, dado el caso de que sus dramas se representaran en España. Verdad es que no hay datos auténticos, que confirmen este aserto, por lo demás no exento de verosimilitud. No cabe la menor duda de que Gil Vicente escribió no escasa parte de sus obras en español, y aun que se propusiese principalmente con esto agradar á la princesa Beatriz, que era española, hay razones para sospechar que penetraron también en el país, en cuya lengua estaban escritas. Naturalmente se hubo de sentir en España la falta de dramas más perfectos que las improvisadas farsas populares, desde que las primeras producciones de Encina despertaron la afición á ellas, y tanto más, cuanto que, por lo que sabemos, ningún autor español pudo satisfacerla, y las compañías cómicas, como indicamos antes, prosiguieron después en aumento. Hasta se puede sostener como probable que las composiciones dramáticas portuguesas se representaron en España, al menos en las provincias limítrofes, en que

se entendía más fácilmente la lengua portuguesa. Y aun suponiendo (puesto que lo dicho antes sólo debe valer como una presunción más ó menos fundada) que las obras del vate lusitano no se representasen nunca en teatros españoles, no puede, sin embargo, negarse que ejercieron influjo literario en los poetas dramáticos del país vecino, pues así se desprende de la semejanza de su índole y de su forma con la de los dramas españoles posteriores, especialmente los castellanos, muy parecidos á los portugueses de Gil Vicente, lo cual constituye un motivo suficiente para no pasarlos ahora en silencio. Adviértase, además, que nuestro autor usa de ambas lenguas en algunos de sus dramas.

Cuando hablamos de la superioridad literaria de las obras de Gil Vicente, ha de entenderse que lo hacemos de una manera relativa, teniendo en cuenta lo que, según todas las probabilidades, fueron los dramas religiosos y profanos más antiguos. Sus composiciones siguen á éstos inmediatamente, y jamás se le ocurrió imitar en lo más mínimo á los modelos clásicos. No es, pues, extraño hallar en ellas á veces invenciones tan singulares y groseras, como las que llenan las farsas y misterios de la Edad media. Sin embargo, si falta instrucción artística á este poeta, observamos por vía de com-

pensación su extraordinaria capacidad para exponer poéticamente los asuntos de sus dramas, y ennoblecerlos cual corresponde, distinguiéndose siempre, hasta en sus peores producciones, por cierta gracia sencilla y encantadora, y guiándole su genio en ocasiones con tal acierto, que llega á trazar planes, no indignos de los maestros que le sucedieron.

Todas sus obras están escritas en versos rimados, ordinariamente en trocaicos de cuatro pies, con diversas combinaciones, usando con alguna frecuencia de versos quebrados. A pesar de esta forma métrica algo violenta, se mueve su diálogo sin esfuerzo, y es animado y gracioso naturalmente, lo cual demuestra por sí solo la superioridad de su talento.

Las producciones dramáticas de Gil Vicente han llegado hasta nosotros divididas en cuatro clases, no, sin duda, fundadas en razones de diferencia intrínseca, sino sólo acaso por obra de su editor. Al frente de la colección va la mencionada antes, que compuso para celebrar el natalicio del príncipe D. Juan, en el año de 1502, pequeña composición de las más sencillas, ó más propiamente un monólogo, en que un pastor desea al rey todo linaje de dichas. Agradó tanto este ensayo del poeta, que se le excitó á que escribiera otro semejante para la fiesta de la Navidad. Estas últimas se

hallan en la primera parte de sus obras, que contiene los autos. Gil Vicente usó de la palabra *auto*, que indicó en un principio todo drama, para denotar principalmente los de asuntos religiosos, lo cual no sucedió más tarde, restringiéndose poco á poco su significación. Sus autos pueden dividirse en dos clases bien diversas. Corresponden á la primera ciertas piezas pequeñas, casi tan sencillas por su índole como las de Juan del Encina, reducidas á diálogos pastorales y algunos cantos. Algunos de éstos, compuestos en su mayor parte para celebrar el nacimiento del Señor, como *Los autos de la Sibila*, *Casandra* y el de *Los cuatro tiempos*, son de una gracia incomparable, natural y sencillo su estilo popular, y penetran hasta el corazón por su unción religiosa y su infantil piedad, aunque en general haya todavía en ellos muy poco, que merezca la calificación de dramático. Al contrario, la segunda clase de autos contiene una serie de dramas alegórico-religiosos, de composición rica y variada. Son los más antiguos de esta especie que se encuentran, así en la literatura portuguesa como en la española, aunque (atendiendo á una presunción, que quizá pudiera llamarse certeza) restos, sin duda, de otras muchas composiciciones semejantes, que se habían divulgado por toda la Península pirenáica, y desapa-

recieron sin dejar otras huellas, puesto que sería absurdo no creer en su existencia, recordando las leyes y concilios, citados por nosotros en su lugar correspondiente. Parece, no obstante, que Gil Vicente fué el primero que ennobleció este género de poesía, elevando su vuelo, y comenzó á operar la transición de los misterios y moralidades de los siglos medios en las composiciones posteriores, que, con el nombre de autos, llegaron á ser uno de los principales elementos del teatro español.

Creemos inútil advertir, que no es posible encontrar en las obras de Gil Vicente la profundidad de pensamiento y el fervor religioso, que caracterizan á los maravillosos autos de Calderón, y que hacen de ellos las producciones dramáticas más importantes que ha dado á luz el misticismo cristiano. Limítase sólo á exponer con claridad los dogmas de la fe católica, de manera que sean á todos comprensibles, y á entretener agradablemente al público sin ofender su devoción. Para lograrlo se sirve de lo cómico, lo serio y lo religioso; evoca así el mundo terrenal como el sobrenatural, en cuanto lo consiente su poesía, y enlaza á ambos por medio de alegorías vigorosas y enérgicas, que puedan ofrecerlos á los sentidos. Tan poco se cuida de emplear símbolos muy profundos, como de seguir en general un plan

verdaderamente dramático, y arreglar á él sus partes aisladas; pero á pesar de todos estos defectos, sensibles á la simple vista, respiran sus autos tanta frescura y lozanía, que sólo es dado á críticos miopes detenerse en aquéllos, y no reconocer y celebrar como merecen estas últimas cualidades.

Al que no es extraño el colorido alegórico del drama de la Edad media, no sorprenderán las singulares mezclas mitológicas, que se observan en sus composiciones, ni las alegorías de que usa. Basta hacer una sucinta reseña de los asuntos de los autos de Gil Vicente, para que aparezca en toda su desnudez esta extrañeza; pero quien los lea con detenimiento no dejará de mirar al poeta de muy distinta manera, y de celebrar la rara habilidad, con que imprime poética armonía á las más grotescas creaciones, la facilidad, con que expresa los pensamientos más abstractos, inspirándoles apariencias de vida, y la inimitable gracia, que infunde en los mayores absurdos, todo lo cual obliga á aquéllos, á quienes son familiares las ideas sobre que giran estos dramas religiosos, á sentir al leerlos no poco placer y contento.

Distínguese más que ningún otro, por su composición rara y singularmente enmarañada, el *Auto da Feyra*, cuyo argumento ha expuesto Bouterweck, motivo, en verdad, insu-

ficiente para no darle nosotros la importancia, que tiene, y pasarlo en silencio. En la escena primera aparece el planeta Mercurio, y explica en una larga serie de estrofas la máquina del mundo. Después viene el Tiempo, y anuncia una gran feria anual, á semejanza de las de Antuerpia y Medina, aunque celebrada en loor de la Santa Virgen. Un serafín llama á los pastores de almas y Papas ya muertos, para que compren nuevas vestiduras, les ofrece *temor de Dios, vendido por libras, etc.* Mientras tanto viene un demonio, levanta una tienda para despachar sus mercancías, se chancea con el Tiempo y el serafín, y sostiene que no escasearán los compradores de sus géneros. Mercurio cita luego á Roma, que representa á la Iglesia, la cual vende la paz de las almas, y contra esto protesta tan enérgicamente el demonio, que obliga á Roma á descampar. Entran entonces dos labradores, y uno de ellos se muestra deseoso de vender á su mujer, ó más bien de darla gratis á quien la quiera. También aparecen dos labradoras, y una expresa sencillas quejas contra su esposo. El mercado se inunda gradualmente de géneros y compradores. Las costumbres de los labradores están descritas con colores algo recargados, pero con verdad y acierto. El demonio ofrece sus mercaderías á las labradoras, y la

más piadosa, conociendo el juego, exclama: «Jesús, Jesús, Dios y hombre verdadero,» y al oirla, toma el demonio las de Villadiego, y el serafín se mezcla en el tropel, para poner á la venta virtudes, aunque con poco éxito. Las jóvenes labradoras le aseguran que los mancebos, para elegir esposa, atienden más al oro que á las virtudes. Sin embargo, una añade que ella ha venido porque es la feria de la Madre de Dios, y ésta no vende los dones de su gracia, sino que los concede gratis. A tal moraleja, malamente traída, sigue un villancico en alabanza de la Santa Virgen, y se acaba la pieza.

En el *Auto da alma*, de 1508, no es menos admirable la alegoría. La Iglesia nuestra madre aparece en él como posadera de las almas. «Porque, se dice en él, de la misma suerte que es muy necesario encontrar en los caminos posadas, para reanimar y dar descanso á los caminantes cansados, así también es muy conveniente tropezar en la peregrinación de la vida con una posadera, consagrada á ofrecer tranquilidad y hospedaje á las almas, que se dirigen peregrinando á la eterna mansión de Dios.» Al comenzar la pieza se presenta una mesa cubierta de manjares, que representa al altar, y cuya significación es fácil de entender, y delante de ella la Iglesia nuestra madre, que

con sus cuatro doctores, Santo Tomás, San Jerónimo, San Ambrosio y San Agustín, da hospitalidad á los cansados peregrinos de la tierra.

En el *Auto de Cananea* salen á la escena en figura de pastoras la Ley de gracia, la natural y la escrita, y cada una apacienta su rebaño.—Otra composición religiosa de esta especie ofrece en tres partes al cielo y al infierno, y nos presenta en variados grupos á réprobos y bienaventurados. Entonces se encamina al infierno una alegre turba de marineros, que son demonios. Luego vienen ángeles cantando, que traen cinco timones con cinco llagas [1] para dirigir una barca; también aparece el barquero infernal con su navecilla; la muerte arrastra Papas, cardenales, arzobispos, emperadores y reyes, los cuales al fin, y á pesar de las pro-

[1] Son las cinco llagas del Señor, pues más adelante dice así un emperador, adorándolas:

«¡Adóroos, llagas preciosas,
Remos del mar más profundo!
¡O insignias piadosas
De las manos gloriosas
Las que pintaron el mundo;
Y otras dos
De los pies, remos por nos,
De su parte de la tierra!
Esos remos vos dió Dios
Para que nos libréis vos,
Y paséis de tanta guerra.»

Classicos portuguezes, pág. 289, tomo IV. Lisboa, 1843. —*(N. del T.)*

testas de Caron, son llevados por los ángeles al paraiso. No es posible leer este auto sin recordar vivamente el cuadro atribuído á Orcagna, titulado *El triunfo de la muerte*, que se halla en el campo santo de Pisa.

El auto más extenso es el que lleva la denominación de *Sumario de la historia de Dios.* Es un extracto dramático de la Historia sagrada. Después que un ángel pronuncia el prólogo, aparece Lucifer con su séquito de chambelanes y palaciegos, todos diablos. El señor Satanás, caballero de la corte y consejero secreto, se encarga de tentar á nuestros primeros padres. Después viene el Mundo como rey, acompañado de ángeles y del Tiempo. Descríbese la vida de los primeros hombres en el paraiso, y las costumbres puras de Abel y su muerte con sencillez, belleza, verdad y poesía. Satanás, después de consumar el pecado original, es nombrado vicario general del imperio hasta la terminación de los siglos. Sigue luego la historia de Abraham, de Job, de David y de otros muchos héroes del Antiguo y Nuevo Testamento. La ascensión de Jesucristo, que al son de timbales y trompetas se representa en la escena, cierra el auto.

Las tres clases restantes de dramas de Gil Vicente contienen las piezas profanas, divididas en comedias, tragicomedias y farsas. Se-

ría difícil señalar las razones fundamentales, que han servido para clasificar sus distintas obras en ésta ó aquélla categoría. Las llamadas comedias son muy diversas por su índole y por su fondo. Algunas son comedias dialogadas, que abrazan la vida entera de un hombre, sucediéndose unos á otros los acontecimientos, sin lazo especial que los una. No escasean en ellas escenas aisladas muy divertidas, aunque se echen de menos aquellas cualidades, que tanto brillaron en los dramáticos posteriores, como fogosa imaginación, ingeniosa y osada inventiva, fuente inagotable de aventuras románticas, y ese interés que inspiran generalmente sus composiciones, no obstante el incomparable enredo y la complicación de la intriga, que no por eso llega á cansar nunca. *La Rubena*, que es la primera comedia, nos ofrece un plan singularmente grosero. Al principio aparece la protagonista en el teatro, presa de los dolores del parto: una hechicera evoca al demonio, y contribuye de este modo á que la parturienta dé á luz una niña con toda felicidad. En la segunda parte de la pieza danza ya esta niña en intrigas amorosas, y al concluirse, deja el teatro convertida en princesa. Un diálogo entre cinco lavanderas, y dos graciosas escenas, en que figura el bobo *(parvo)*, forman la parte cómica de la pieza. En otras

varias producciones de Gil Vicente aparece también un bobo en el teatro. Es el mismo personaje, que observaremos en las de Lope de Rueda con el nombre de *simple*, que se convirtió más tarde en el *gracioso*, cuando nuevos y más finos rasgos llegaron á caracterizarlo.

Otra comedia describe la fundación y vicisitudes de Coimbra. La doncella Coimbra anuncia lo siguiente al principio: «Por esta pieza averiguaréis la causa de llamarse Coimbra esta ciudad, en donde descansan el león, la serpiente y la princesa, que lleva en su escudo desde tiempo inmemorial, y sólidas razones os convencerán á dónde voy y de que planeta vengo; y por esta causa los mancebos hablan con tanto calor, y son tan cortos los cuellos de las doncellas,» etc. Algunas singulares alegorías explican después esto con toda claridad.

Más acabada es la *Comedia del Viudo*, linda miniatura, en la cual figura la invención, después muy manoseada, de un príncipe que por amor se disfraza con vestidos humildes, y entra á servir á los padres de su amada. La comedia, que lleva el raro título de *Floresta de engaños*, es poco notable por el plan, pero superior en algunos rasgos aislados, componiendo una serie de escenas cómicas, llenas de astucia y travesura, aunque sin verdadera unidad dra-

mática, puesto que el lazo, que las une, es sólo la semejanza del asunto y el nombre común á todas ellas. El primer engaño es obra de un escudero, que, disfrazado de viudo, se burla de un mercader. A éste sigue otro con personajes muy diversos. El dios Cupido se enamora de la princesa Grata Celia, pero no encuentra ocasión favorable de visitarla, y resuelve, en consecuencia, engañar á Apolo, para que éste engañe á su vez al rey Totebano. Llevan á cumplido efecto este doble engaño, y la princesa es desterrada á un paraje lejano, á donde se encamina Cupido, para conseguir la realización de sus deseos; pero él mismo es engañado dos veces, y la bella da al fin su mano al príncipe de Grecia. El plan es ingenioso, y está bien desempeñado. Muy divertidas son las escenas episódicas, en que aparece un filósofo sujeto con una cadena á un loco, y llevado por hombres que lo presentan en el teatro porque dice la verdad.

Las tragicomedias de Gil Vicente debieran llamarse más bien dramas de fiestas, pues casi todas ellas se escribieron para ser representadas en la corte en ciertas solemnidades, y por su rica profusión de alegorías, mitología y encantamientos, calculados para hacer mucho efecto en los espectadores, aunque la mezcla de escenas cómicas y patéticas no redunde en

ventaja de esta clase. Las fiestas, á cuya celebración se consagraron estas composiciones, constan, ya por las indicaciones de sus epígrafes, ya ordinariamente por el contenido de las mismas. Una de estas tragicomedias, por ejemplo, festeja las bodas de Carlos V y de la infanta Doña Catalina. El poeta aparece primero, y ruega que se le disimulen los defectos de su obra, en atención á la calentura que lo agobiaba al componerla; y después el Tiempo, el Mundo y otros seres alegóricos, desean todo linaje de felicidades á los augustos desposados. En otra se muestra la Estrella matutina, con séquito de pastores y labradores, para felicitar á la reina por su parto. Mientras el rey revolvía sus planes de guerra á los moros, representaba Gil Vicente su *Exhortacao da guerra*. En ella un encantador evoca primero á dos demonios del infierno, sin pararse mucho en sus conjuros, que son groseros bastante, y en cambio oye palabras poco cultas y no pocas injurias; sin embargo, al fin los fuerza á obedecerlo, y á evocar las almas de los más célebres personjes de la antigüedad, como las de Aquiles, Escipión, Pentesilea y otros, que felicitan de lo lindo al rey por su heroismo y celo religioso. Anníbal dice á la conclusión que S. M., para extender la fe, ha resuelto convertir las mezquitas en templos cristianos,

y que nunca descansará, movido por la gracia, de hacer la guerra á los infieles.

La comedia *Amadís de Gaula*, diversa de las anteriores, porque su índole especial anuncia que no se escribió para solemnizar ninguna fiesta, cuenta los amores de este célebre caballero andante y de su señora Oriana. Esta pieza, de todo punto inofensiva, fué después prohibida por la Inquisición, ignorándose la causa (1). Otra tragicomedia, de acción regularmente extensa, representa las pretensiones del príncipe Eduardo de Inglaterra á la mano de la hija del emperador de Constantinopla, imitando el romance de *Primaleón*, continuación del *Palmerín de Oliva*. Distínguese de esta clase, por su variada y extraña composición, la titulada *El triunfo do inverno*, en que aparece muchedumbre de personajes muy diversos, en las más varias situaciones. Las escenas bucólicas de los pastores, al principio de ella, son de las mejores que ha escrito este poeta.

La última clase de las obras de Gil Vicente lleva el nombre común de *farsas*. Ya advertimos antes que el editor hizo ligeramente esta clasificación arbitraria, por cuyo motivo no es

(1) Encuéntrase en el *Índice expurgatorio*, impreso en Valladolid en 1549, lo cual no deja de ser importante, porque demuestra que las piezas de Gil Vicente se habían extendido por España.

fácil de explicar lo que quiso dar á entender con dicha palabra. Es de suponer que no le dió el sentido que hoy le damos, porque el nombre de *farsa*, al menos en España, designaba entonces toda obra dramática, no especialmente las burlescas, y por esta razón no conviene aquella significación estricta á todas las de Gil Vicente, puesto que algunas, así en su fondo como en su forma, son exactamente iguales á las de las clases anteriores. Así es la tercera, destinada á celebrar las empresas marítimas de los portugueses, en la cual representa á la Fama portuguesa una doncella de Beira, solicitada por embajadores de todos los paises de la tierra, que la piden para sus soberanos; muéstrase desdeñosa con todos, y en premio es llevada en un carro de triunfo por la Fe y el Valor. Otra Fama celebra la fundación de Lisboa, y explica el nombre de Portugal por medio de una intriga, en que figuran una princesa Lissibea y un príncipe Portugal.

A las demás piezas de esta clase cuadra el nombre de farsa, en el sentido que hoy damos á esta palabra. Son acciones burlescas, diseñadas á grandes rasgos, salpicadas de chistes cómicos y llenas de animación dramática, sin duda alguna lo mejor que ha compuesto el poeta. Extraordinaria es su *vis cómica*, su inimita-

ble ingenio, su verdadera poesía, la gracia con que reviste las expresiones populares más groseras, y las grandes dotes poéticas que revela en su autor, hasta el punto de que algunas son modelos en su género. Las situaciones cómicas, en cuya invención nos maravilla su fecundidad inagotable, no constituyen, sin embargo, un plan regular, ni ofrecen, por tanto, el interés dramático que en ellas observaríamos, si Gil Vicente hubiese sabido imprimirles unidad, contentándose generalmente con trazar á grandes rasgos imágenes verdaderas y divertidas de la sociedad en que vivía, y con diseñar el prototipo perfecto de las composiciones dramáticas, que después se denominaron *entremeses*. De todas estas farsas la más graciosa es la que se titula *De quem tem farelos*. La escena es en la montaña, delante de un molino. Dos criados bribones, portugués el uno y español el otro, se lamentan juntos de los sinsabores que ambos sufren al servicio de sus dueños. El portugués dice que el suyo es un loco rematado, que sólo piensa en componer versos y canciones, con las cuales fastidia á todos, sin acordarse de otra cosa. Sorpréndeles la noche en este diálogo, y entonces aparece el dueño con su cancionero; celebra al autor de cada canto, antes de leerlo, y al concluir exclama en francés antiguo: «otro por el estilo.» Mien-

tras da esta amorosa serenata á su amada Isabel, la hija del molinero, y los perros y gatos forman el coro ladrando y mayando, prosiguen los criados en su charla, y al fin oye de los labios de su dama la respuesta favorable que aguardaba. Acude entonces la madre de Isabel para averiguar la causa de este alboroto; se queja en un chistoso monólogo de los tormentos, que le hacen sufrir los jóvenes enamorados, búrlase de la frivolidad de su hija, que encuentra placer en tales serenatas, y apura sus improperios y sarcasmos contra el cantor, que se disculpa y recomienda, á su conclusión, recitando una estrofa patética.

En la farsa *O clérigo da Beira* notamos una escena picaresca, en que un clérigo va á caza en la noche de Navidad cantando himnos latinos religiosos, ya para sofocar los remordimientos de su conciencia, ya para ocultar á los transeuntes el objeto de su nocturna peregrinación. También nos ofrece en ella las astucias, de que se vale un rústico labrador para ganar su sustento en el mercado de la ciudad. La *farça de los Cigannos* es una pintura agradable de la vida y costumbres de los gitanos, aunque sencilla en sumo grado y casi desprovista de acción. En la *farça dos Almocreves* forman el interés dramático los embarazos y apuros de un noble principal, aunque pobre, que

tiene muchos criados, y no sabe de dónde sacar el dinero necesario para pagarles.

Todas las farsas, de que hemos hablado hasta ahora, nos ofrecen tan sólo cuadros y situaciones aisladas, sin lazo dramático que las una. Gil Vicente, sin embargo, supo también imaginar una acción completa, y desenvolverla en todos sus detalles, como lo muestra la farsa titulada *Inez Pereira*, que viene á ser una exposición dramática del proverbio portugués *Mais quero asno que me leve, que caballo que me derube.* Algunos cortesanos dieron este tema al poeta para probar su imaginación é inventiva, y Gil Vicente lo desenvolvió con mucho ingenio, refiriendo la historia de una doncella, que rechaza las pretensiones amorosas de un rico necio, reservando su mano para un hombre prudente. Tiene al fin la dicha de encontrarlo y de casarse, pero no tarda en desengañarse de su error y en arrepentirse de no haber preferido al necio, puesto que, en vez de dominarlo, tiene siempre que seguir ciegamente su dictamen. Afortunadamente enviuda pronto, y acepta la mano del primer pretendiente.

Carecemos aún de datos bastantes para juzgar del aparato escénico, empleado en la representación de las obras de Gil Vicente. Sabemos, no obstante, por sus títulos y epígrafes, que casi todas ellas se representaron en los

palacios del rey, así en Lisboa, como en Évora y Coimbra. No debieron ser de escasa importancia la maquinaria y las decoraciones, puesto que la representación del *Triunpho do inverno* exige que se vea el mar alborotado, y buques que lo surquen en distintas direcciones; y la de *Las Cortes de Júpiter* pide no menor aparato, y sabemos que fué representada con mucha verdad y magnificencia (1).

(1) "E as danças acabadas, se começou huma muito boa é muito bem feita comedia, de muitas figuras, muito bem ataviadas o mui naturaes, feita e reprezentada ao cazamento e partida da Senhora Infante; cousa muito bem ordenada, e com ella acabada se acabou e seram." —G. de Resende, *Hida da Infante D. Beatriz para Saboia.*

Consta de la *Crónica de D. Juan II de Portugal*, que en los momos representados en Lisboa en 1481, se desplegó extraordinario lujo.

"E á terça feira logo seguinte, houve na salla da madeira excellentes e mui ricos momos, antre os quaes el Rei, pera desafiar á justa que havia de manteer, vee ó primeiro momo, envencionado caballeiro, do cirne com muita riqueza, graça e gentileza, porque entrou pelas portas da salla com hua grande frota de grandes naos, mettidas en pannos pintados de bravas e naturaes ondas do mar, com grande estroundo d'artelharias que jogabam, e trombetas e atabales e ministrees, que tangiam, com desvairadas gritas e alvorosos d'apitos, de fingidos mestres, pillotos e mareantes, vestidos de brocados e sedas e verdadeiros e ricos trajes alemaes." —(Inéditos da *Hist. Portug., Chron. de D. Joao II*, por Ruy de Pina, pág. 126.)

CAPÍTULO VI.

Torres Naharro.—Aparato escénico en la primera mitad del siglo XVI.—Dramas religiosos de esta época.—Traducciones é imitaciones de tragedias y comedias antiguas.

Si las últimas producciones dramáticas de Gil Vicente alcanzan hasta la mitad del siglo XVI, las del poeta, de quien vamos á tratar ahora, nos obligan á retroceder algunos decenios.

Bartolomé de Torres Naharro, clérigo y erudito, y descendiente de una familia española distinguida, nació en *La Torre*, junto á Badajoz, y en su juventud llevó sin duda una vida muy agitada, pues de resultas de un naufragio fué esclavo en Argel. Habiendo conseguido su libertad, fijó su residencia en Roma, en el pontificado de León X, y publicó en el año de 1517, con el título de *Propaladia*, una colección de varias poesías (1). Hacia esta misma época en-

(1) La única noticia, que tengo de esta edición romana, hoy muy rara, se halla en Moratín, quien asegur haberla poseído.

contramos á su autor en Nápoles, aunque no se sepa con certeza el motivo que lo obligaba á variar tan frecuentemente de residencia, puesto que son poco verosímiles las persecuciones, que, según se dice, sufrió de parte del Papa, por ciertas alusiones satíricas que hacía en su obra, y á consecuencia de las cuales se vió obligado á abandonar á Roma, puesto que á ella precede el privilegio del Pontífice *(Leo X*, KAL. *Aprilis* 1517, *pontificatus nostri anno quinto*), el cual no se le hubiera concedido, si se hubiese dado formal importancia á los ataques del poeta, y con tanta mayor razón, cuanto que basta echar una ligera ojeada á las comedias de Maquiavelo, tan en boga en la corte de León X, para convencerse de que se toleraban sátiras de la misma especie aún más amargas. En Nápoles hizo Torres Naharro una reimpresión de la *Propaladia* (1), que lleva la misma fecha que la edición romana. Desde este año en adelante nada sabemos tampoco de la vida del poeta (2), y se ignora si volvió

(1) *Propaladia de Bartholomé de Torres Naharro*, Nápoles, por Juan Pasqueto de Sallo, 1517. Fol. letra gótica.—Las ediciones siguientes son: de Sevilla por J. Cromberger, 1520, 4.—Idem, 1533 y 1545.—De Toledo, 1535.—De Amberes, por Mart. Nucio, sin fecha.—De Madrid, 1573.—La última ha sido mutilada por la Inquisición.

(2) Las escasas noticias biográficas, que damos en el

después á España y la época en que falleció.

Ningún otro libro de la primera mitad del siglo XVI es tan importante como la *Propaladia* para la historia del teatro español, por sus abundantes y curiosos datos. En sus primeras páginas nos sorprende desde luego una serie de observaciones teóricas acerca del arte dramático. Y si nos interesan en alto grado, por ser las más antiguas que existen en lengua española, se lo prestan aún mayor las ocho comedias que le siguen [1], puesto que en muchos puntos esenciales vienen á ser el tipo del drama español posterior, y por cierto tan caracterizado, como no se halla en ningún otro de época tan remota. Lo que en las obras de Gil Vicente y de otros poetas de mediados de este siglo sólo aparece como elemento aislado, se muestra aquí tan claro y distinto, que nos induciría á pensar que estas comedias se escribieron cincuenta años después, si algunas particularidades de su forma no pregonasen que son de época anterior. Pero como sobre esto úl-

texto, provienen de una carta en latín, fechada en Nápoles, que firma Mesinerius J. Barberius, llena de pomposas alabanzas de Torres Naharro. Hállase inserta en casi todas las ediciones de la *Propaladia*, y ha servido también á D. Nicolás Antonio, Blas Nasarre y Lucas Signorelli.

(1) En las dos ediciones de la *Propaladia* se encuentran sólo seis: las otras dos se añadieron después.

timo no puede caber la menor duda (puesto que la *Propaladia* se había ya impreso en 1517), no debe negarse á Torres Naharro la gloria de haber sido el primero, que imprimió un carácter especial y determinado á las composiciones dramáticas, que predominaron después en la escena española.

Las reflexiones, que anteceden á sus comedias, nos dan á conocer las ideas del poeta acerca de su arte. Señala las diferencias, que, en su concepto, distinguen á la tragedia de la comedia, y hace consistir la esencia de la última *en un artificio ingenioso de notables y finalmente alegres acontecimientos, por personas disputado*, excelente definición, que explica á maravilla la índole de las comedias posteriores de intriga. Después divide á las comedias en dos especies, á saber: en *comedias á noticia, ó de cosa nota y vista en realidad de verdad*, y en *comedias á fantasía, de cosa fantástica ó fingida que tenga color de verdad, aunque no lo sea.* Acaso esta división ha dado origen á otra, que después hallaremos en la historia del teatro. Las reglas, que da Torres Naharro para desenvolver el plan, acerca del número de personajes, etc., son muy claras, aunque poco curiosas por sí mismas. No ya por buena, mas por necesaria, tiene á la división en cinco actos, aunque en vez de esta palabra usa de la de *jornadas*, porque más le

parecen descansaderos que otra cosa (1). Observemos, pues, el origen y razón de este nombre, que se mantuvo generalmente mientras floreció el drama español.

(1) "Comedia no es otra cosa sino un artificio ingenioso de notables y finalmente alegres acontecimientos, por personas disputado. La division della en cinco actos no solamente me parece buena, pero mucho necesaria, aunque yo les llamo jornadas, porque más me parecen descansaderos que otra cosa, de donde la comedia queda mejor entendida y recitada. El número de las personas que se han de introducir es mi voto que no deben ser tan pocas que parezca la fiesta sorda, ni tantas que engendren confusion, aunque en nuestra comedia *Tinellaria* se introdujeron pasadas de veinte personas, porque el sujecto della no quiso ménos. El honesto número me parece que sea de seis hasta doce personas. El decoro en las comedias es como el gobernalle en la nao, el cual el buen cómico siempre debe traer ante los ojos. Es decoro una justa y decente continuacion de la materia, conviene á saber, dando á cada uno lo suyo, evitar las cosas impropias, usar de todas las legítimas, de manera que el siervo no diga ni haga actos del señor, y é converso; y el lugar triste entristecello, y el alegre alegrallo con toda la advertencia, diligencia y modo posibles, etc. De dónde sea dicha comedia, y por qué, son tantas opiniones, que es una confusion. Cuanto á los géneros de comedia: á mí parece que bastarian dos para en nuestra lengua castellana: comedia á noticia y comedia á fantasía. A noticia se entiende de cosa nota y vista en realidad de verdad, como son *Soldadesca* y *Tinellaria*. A fantasía, de cosa fantástica y fingida, que tenga color de verdad, aunque no lo sea, como son *Serafina*, *Imenea*, etc. Partes de comedia assimismo bastarian dos, scilicet introito y argumento, y si más os parescieren que devan ser, assi de lo uno como de lo otro, licencia se tienen para poner y quitar discretos."

Las formas métricas, que emplea Torres Naharro, consisten de ordinario en versos trocaicos rimados, casi siempre de ocho sílabas, aunque con pies quebrados, y tanto unos como otros alternan en las diversas piezas, y á veces componen estrofas muy artísticas.

Preceden á cada comedia un *introito* y un *argumento*. El primero no tiene relación ninguna con la pieza, que le sigue, ó si la tiene, es muy vaga; á menudo aparece un bufón rústico, que ruega al auditorio que asista atento á la representación, y al mismo tiempo refiere algún pasillo gracioso. El *argumento* hace una breve reseña de la acción, que ha de representarse. La *loa*, posterior, comprendió después á uno y otro.

Es importante señalar los rasgos comunes al teatro de Torres Naharro y al drama nacional, que le sucedió, y con este objeto haremos una rápida exposición de cada una de las comedias de Torres Naharro.

Comienza la comedia *Imenea* con una de esas escenas de nocturna galantería, tan del agrado de los dramáticos españoles. Imeneo ronda la casa de la bella Febea, y encarga á sus criados que la celen, mientras él hace sus preparativos para darle una serenata. Los criados vuelven temblando y llenos de miedo, huyendo del marqués, hermano de Febea, y éste, que de-

fiende el honor de su hermana, intenta penetrar en la casa, aunque después cede de su propósito á ruego de sus pajes. En la segunda jornada aparece Imeneo acompañado de cantores, y comienza la serenata; la bella sale al balcón, y los dos amantes entablan un diálogo apasionado y tierno, que concluye con una cita para la noche siguiente. Viene el día en estos coloquios, y aparece el marqués, que observa á los de la ronda y quiere perseguirlos, pero al fin retarda su venganza hasta la noche inmediata, por creerla más segura. La jornada tercera es como un intermedio y parodia de la acción principal, y representa los amoríos y querellas de los criados de ambos sexos, semejantes á los de sus amos. En la jornada cuarta llega al fin la deseada noche: Imeneo entra en casa de su amada; sus criados, que guardan la puerta, se dejan dominar del miedo, y huyen en tropel cuando aparece el marqués con sus pajes. El hermano de Febea ve confirmada sus sospechas al tropezar con una capa de los fugitivos, y penetra iracundo en el aposento de su hermana. En la jornada quinta aparece Febea suplicante, y tras ella el marqués con la espada en la mano; le ruega que perdone á su amante, confiesa su amor, y protesta de su inocencia. El marqués jura lavar en sangre su afrenta, exhorta á su hermana á cuidar de la salud de

su alma, é intenta también sacrificarla, cuando se muestra Imeneo, que estaba oculto; se descubre á sí mismo, y la clase á que pertenece, y se esfuerza en aplacar al marqués, pidiéndole la mano de Febea, que al fin consigue. La comedia acaba con un villancico, como casi todas las de Torres Naharro.

Si la *Imenea* debe considerarse como el prototipo de las posteriores de capa y espada, *La Aquilana* recuerda vivamente las llamadas después de ruído ó de teatro. Aquilano, joven de padres desconocidos, se enamora de Feliciana, hija del rey Bermudo de León. Obtiene de su amada una cita nocturna en el jardín del palacio, pero la princesa oculta su inclinación y se muestra fría y reservada. Óyese ruído; Aquilano intenta esconderse entre las ramas de un árbol, pero cae al suelo y se hiere. Esta caída, juntamente con la pena de verse desairado, lo postran al fin en el lecho del dolor. El rey, que aprecia mucho al joven, cuida de su salud con esmero; el médico opina que el sosiego y la tranquilidad contribuirán principalmente á su curación, y excita á varias damas á visitarlo. Cuando Aquilano ve entre ellas á la princesa, se conmueve profundamente, y el médico deduce de esta circunstancia que está enamorado de ella. Bermudo, dejándose llevar del primer impulso de su ira, condena á muerte al man-

cebo, único medio que se le ocurre de lavar la deshonra de su familia. Feliciana, presa de la desesperación, quiere también perder la vida, y sólo desiste de su propósito cediendo á las súplicas de sus doncellas. Felizmente se averigua entonces que Aquilano es un príncipe de Hungría, y de esta manera desaparece el obstáculo capital, que se oponía á su enlace. También hay en esta comedia escenas burlescas, en que figuran dos jardineros, un criado de Aquilano y una criada de Feliciana.

La composición de *La Jacinta* es mucho más sencilla. Divina, dueña de un castillo cerca de Roma, ha ordenado á sus servidores, para distraer sus ocios, que detengan á los caminantes que pasen por él, y los lleven á su presencia. Las lamentaciones de tres jóvenes, que de esta suerte son arrastrados al castillo; sus diálogos con la caprichosa dama, que al fin da su mano á uno de ellos, é invita á los otros á sus bodas, llenan sus cinco actos. La fábula es, por consiguiente, pobre; las ingeniosas observaciones del autor, y los picantes y graciosos rasgos, que hormiguean en toda ella, compensan en cierto modo su falta de interés dramático. Además de otras muchas reflexiones satíricas, contiene esta pieza una descripción muy acre de Roma, digna en verdad de ser citada, ya por su rareza en la literatura española, ya por-

que nos explica la suerte que después cupo á la *Propaladia*, llamando hacia ella la atención de la Inquisición. Uno de los jóvenes, con quien se solaza Divina, habla así de Roma, de donde viene, provocado por la dama:

"De Roma no sé qué diga
Sino que por mar y tierra
Cada día hay nueva guerra,
Nueva paz y nueva liga;
La corte tiene fatiga,
El Papa se está á sus vicios,
Y el que tiene linda amiga
Le hace lindos servicios:
Los ricos con sus oficios
Triunfan hasta que mueran,
Y los pobres desesperan
Esperando beneficios.

En Roma, los sin señor
Son almas que van en pena:
No se hace cosa buena
Sin dineros y favor.
Cuál vive muy á sabor,
Cuál no tiene que comer;
Unos con mucho dolor,
Otros con mucho placer.
Dos cosas no pueden ser
De placeres y dolores
Ni peores ni mejores;
Que son Roma y la mujer.„

La Serafina sirvió de fundamento á Signorelli, para formular una crítica errónea acerca de todas las obras de Torres Naharro. Verdad es que la mezcla de cuatro idiomas le da un aspecto extraño, y que siempre debe calificarse de una mala inteligencia de este poeta. La acción adolece también de inverosimilitud y de rasgos de mal gusto. Floristán, joven disipado, está próximo á casarse por mandato de sus padres con la italiana Orfea. Preséntase entonces una dama valenciana, llamada Serafina, á quien él había dado antes palabra de casamiento; despierta su antigua pasión, y lo impulsa á asesinar á su esposa. Felizmente se oponen ciertos obstáculos al cumplimiento de este delito, y mientras tanto llega un hermano de Floristán, que hacía tiempo sentía inclinación por Orfea, y que recibe no poco placer al saber de los labios de su hermano, y después de oir sus juramentos, que aún no se ha consumado el matrimonio y que le abandona su esposa.— Los defectos de esta pieza están compensados, al menos, por grandes bellezas; los caracteres de los principales personajes son una obra maestra; algunas escenas, como por ejemplo, la en que la inocente Orfea se prepara á la muerte, hacen fuerte impresión; y por último, como en todas las obras de Torres Naharro, su estilo y lenguaje nada dejan que desear.

Hay sobre todo dos personajes, que se distinguen de todos los demás de la comedia: uno es el hermano de Floristán, tipo de aquellos segundos galanes, tan comunes en las obras dramáticas posteriores, prontos siempre á casarse con la dama abandonada por el primero, y muy útiles para sacar al autor de embarazo; y otro el criado enamorado de la criada, que por su afición á las intrigas, por su cobardía, etc., nos ofrece los rasgos característicos del gracioso.

En *La Calamita* no se muestra el arte dramático del poeta bajo una nueva forma. Su plan se asemeja algo al de la anterior; y su desenlace, poco hábil, se verifica en virtud del descubrimiento de una sustitución de niños.

Si intentamos ahora echar una ojeada á las comedias examinadas, y distinguir con claridad su carácter é índole, á fin de conocer la forma que va adoptando el drama nacional español, convendremos en que la intriga es el móvil principal del interés dramático, y que los caracteres sólo contribuyen al desarrollo de ella. Observamos también decidida predilección por la pintura de ciertas situaciones, y la ausencia de todo fin moral directo; que lo cómico alterna con lo patético, las más veces como parodia del segundo, y revestidos ambos de las formas métricas más bellas; que la lírica se muestra de continuo fuerte y poderosa; y por último,

que en sus planes, según se deduce de la afición que muestra Torres Naharro, se vislumbran ya los rasgos capitales de aquellos argumentos, que se repiten luego con tanta frecuencia en la escena española; á saber, las aventuras amorosas de sus fogosos galanes, las heroinas apasionadas y astutas, y sus padres y hermanos llenos de orgullo, siempre dispuestos á sacar su puñal para lavar en sangre su deshonra, y fáciles sin embargo de aplacar (1).

Las demás obras dramáticas contenidas en la *Propaladia*, no nos ofrecen mucho interés. Variado es el de la *comedia Trophea*, composición laudatoria de los descubrimientos y conquistas de los portugueses, muy parecida á otras de Gil Vicente de la misma índole. Danzan en ella en extraña confusión personajes alegóricos y mitológicos, reyes, y los más humildes plebeyos. Primero celebra la Fama la gloria de Manuel el Grande de Portugal, que obscurecerá la de Ptolomeo, puesto que ha conquistado más regiones que éste ha descrito. Luego aparece Ptolomeo (merced á una licencia especial de Plutón, según asegura) y se

(1) No debemos olvidar que las piezas más extensas de Gil Vicente, en las cuales se encuentran estas mismas cualidades, aunque no tan caracterizadas, son probablemente las últimas de este poeta, y anteriores á las de Naharro.

queja del discurso de la Fama, la cual le enumera de paso los distintos reinos, que Portugal ha conquistado en África y Asia, y le invita á asistir al homenaje, que van á rendir al vencedor los reyes vencidos. La escena siguiente, en que muchos servidores preparan y limpian el salón regio de Portugal, es notable por sus graciosos chistes. En seguida aparece D. Manuel con su comitiva, siéntase en el trono, y recibe la visita de veinte reyes, que le rinden homenaje y piden el bautismo, expresando sus deseos por mediación de un intérprete. Acabada esta solemne ceremonia, vienen labradores y criados para dar al monarca una prueba de su veneración, y después de nombrar al que ha de dirigirle la palabra, le presentan una zorra, un águila, un cordero y un gallo, y le explican la significación simbólica de estos animales. Apolo entrega después á la Fama una loa del rey, y le ordena que divulgue el renombre de la dinastía portuguesa por todos los ámbitos del orbe. El labrador Mingo dice que se halla dispuesto á hacer las veces de la Fama, siempre que ésta le preste sus alas; y cuando quiere volar, conseguida su demanda, viene al suelo lastimosamente. Regañan, por último Mingo y la Fama; y ésta canta un villancico para consolarlo, y concluye la comedia.—Según se desprende de varios pasajes, se representó en

Roma en presencia del embajador de Portugal.

La *Soldadesca* y la *Tinelaria* son bocetos diseñados á grandes rasgos, en los cuales aparecen en confuso tropel multitud de varias imágenes, sin un lazo común que las una. Pero hasta en tales producciones, las más débiles de nuestro poeta, se muestra su extraordinario talento en algunas escenas, no indignas, sin duda, de los mejores que le siguieron. Á este género pertenece, prescindiendo de su falta de interés dramático, la excelente pintura de la desenfrenada vida de los soldados, que se halla en la *Soldadesca*. Con pinceladas también groseras, aunque oportunas y verdaderas, se describe en la *Tinelaria* el tráfago de la casa de un cardenal romano.

En el *Diálogo del Nacimiento*, de Naharro, no observamos ningún adelanto, comparado con los de la misma especie de Juan del Encina: su acción es nula, y en las pláticas entre dos peregrinos y dos pastores, se hallan, al lado de licenciosas bufonadas, sutilezas singulares de erudición teológica.

Réstanos decir algo acerca del lugar que ocupa Torres Naharro en nuestra historia, y de la influencia que tuvo en el teatro español. Como el poeta residía en Italia cuando publicó la *Propaladia*, es de suponer, sin linaje alguno de duda, que en ella se representaron sus co-

medias, y que son falsas las aseveraciones contrarias de los literatos italianos. Así lo prueban muchos pasajes de dichas piezas, especialmente de la *Tinelaria*, la *Trophea* y la *Soldadesca*, en que se alude claramente á espectadores italianos, y las palabras de que usa el autor en su prólogo (1). Y esto, en verdad, nada tiene de extraño, pues según testifica un documento de principios del siglo XVI (2), el español era la lengua favorita de los señores y damas de la aristocracia italiana, y con más razón en Nápoles, en donde dominaban las armas españolas.

No puede sostenerse con la misma certeza que las piezas de Naharro se representaran también en España, aunque parezca verosímil. Las diversas ediciones de la *Propaladia*, que se hicieron en Sevilla, prueban la favorable acogida, que se le dispensó en ella. No hay tampoco duda de que la Inquisición la prohibió después, aunque esto no fuera hasta una época poco anterior al año de 1545, en que apareció mutilada por vez primera. ¿Y por qué razón no habían de utilizarla las compa-

(1) Asimismo hallarán en parte de la obra algunos vocablos italianos especialmente en las comedias, de los cuales convino usar, habiendo respeto al lugar y á las personas á quienes se recitaron.

(2) V. el *Diálogo de las lenguas*, inserto en los *Orígenes de la lengua española*, de Mayans, tomo II.

ñías de cómicos, que, como veremos más abajo, existían entonces en este país, cuando así podían aumentar su escaso repertorio con obras superiores á todas las que se conocían, y tan á propósito por sus cualidades para hacer efecto en el teatro? ¿Y qué obstáculo podía oponerse á esto, si aún no las había prohibido la Inquisición? ¿Desconocerían acaso la *Propaladia*, libro tan leído, y que se había impreso tantas veces? Las comedias, compuestas de 1520 á 1540, prueban el eco que las obras de nuestro poeta tuvieron en España, pues se asemejan á las de éste por su fondo y por su forma, y al parecer estaban destinadas á la representación (1).

(1) Tales son, entre otras, las siguientes, de las cuales nadie ha hablado hasta ahora, que sólo existen en la biblioteca del Sr. D. Enrique Ternaux-Compans, en París:

"Comedia llamada *Vidriana*, compuesta por Jayme de Huete ahora nuevamente, en la cual se recitan los amores de un caballero y de una señora de Aragon, á cuya peticion, por serles muy siervo, se ocupó en la obra presente.

Comedia intitulada *Tesorina*, la materia de la qual es unos amores de un penado por una señora y otras personas adherentes, hecha nuevamente por Jayme de Huete. Pero por ser su natural lengua aragonesa, no fuere por muy cendrados términos, cuanto á este merece perdon.

Comedia intitulada *Radiana*, compuesta por Agustin Ortiz.

Comedia *Jacinta*, nuevamente compuesta y impresa con una epístola familiar muy sentida y graciosa (distinta de la de Naharro)."

Recordando el rigor, con que la Inquisición llevaba á cumplido efecto sus sentencias, es de suponer que los dramas de Naharro, desde que aparecieron en el índice de los libros prohibidos, desaparecieron al pronto de las tablas, y después poco á poco de la memoria de los lectores. Esta prohibición duró por espacio de venticinco años largos, y así también nos explicamos, que, durante este período, fuesen muy aplaudidas en el teatro diversas obras dramáticas, muy inferiores á las de Naharro. En el año de 1573 consintió de nuevo la Inquisición que se reimprimiese la *Propaladia*, y poco des-

Todas estas piezas, como las de Naharro, están divididas en cinco jornadas, y sus estrofas son tan artísticas como las de aquél, y demuestran por su fondo que aquéllas le sirvieron también de modelo.

Entre los más antiguos ensayos dramáticos de los españoles, cuéntanse también:

"Egloga real, compuesta por el bachiller Pradilla, catedrático de Santo Domingo de la Calzada. Presentóla en la mui noble Villa de Valladolid en fin del mes de diziembre del año próximo de 1517.

Siguese la tragedia de Myrrha en la qual se recuentran los infelizes amores que ovo con el rey Zinira su padre. Compuesto por el bachiller Villalon, 1536.

Coplas pastoriles para cantar de como dos pastores, andando con su ganado, rogaba el un pastor al otro le mostrase rezar el pater noster que ellos en su lengua pastoril llaman patar niega, fechas por Rodrigo de Reynoso. Emprimiose en Alcalá de Henares.

Egloga interlocutoria, graciosa y por gentil estilo nuevamente trovada por Diego de Avila, dirigida al mui ilustrísimo gran capitan, sin fecha ni lugar de impresion."

pués tomó posesión del teatro español una especie de drama, que, por su forma y por otros puntos esenciales, se asemejaba mucho á los de Torres Naharro. Y no obsta á nuestro aserto que fuesen más perfectas y completas que las de éste, porque otra cosa sería hacer caso omiso de sus condiciones esenciales, y negar la influencia que ejercieron las obras nuevamente publicadas del antiguo poeta, ya casi olvidado, en la reforma del teatro á fines del siglo.

Sin duda es extraño que ni Cervantes, ni Lope de Vega, ni Agustín de Rojas, ni Juan de la Cueva, hagan mención alguna de Torres Naharro en sus noticias sobre los orígenes del teatro español. Verdad es que son tan sólo fragmentos escritos á la ligera, para deducir de su silencio que desconocían del todo sus obras. Es probable que la *Propaladia* se vulgarizó y estimó en lo que valía desde que apareció su nueva edición, por los años de 1573 (1), y que como las ediciones más antiguas habían sido prohibidas, y las que existían fueron mutiladas, se olvidó en aquella época, en que faltaba una historia del teatro, el tiempo á que correspondía. También se había olvidado la fecha de sus primeras representaciones, y sólo de

(1) *El canto de Calíope* prueba que Cervantes conocía y apreciaba el mérito de Torres Naharro.

esta suerte podemos explicarnos, que se diese el dictado honorífico de *Padre del teatro nacional español*, aplicable, en rigor de derecho, á Torres Naharro, á otro poeta, cuya memoria estaba más reciente.

Sea de esto lo que quiera, sábese de positivo que el único escritor antiguo, que llama á Lope de Rueda y á Torres Naharro fundadores del teatro español, es el célebre Juan de Timoneda. Dice así en un soneto:

> «Guiando cada cual su veloz rueda,
> Á todos los hispanos dieron lumbre
> Con luz tan penetrante de este carro;
> El uno, en metro, fué Torres Naharro;
> El otro, en prosa, puesto ya en la cumbre,
> Gracioso, artificial, Lope de Rueda.»

Antes de tratar de la historia de la literatura dramática en la primera mitad del siglo XVI, darémos algunas noticias acerca del arte teatral de esta época.

Además del testimonio del *Catálogo Real de España*, que nos habla de las compañías de cómicos, que comenzaron primero á representar públicamente las piezas de Encina, hay otros, y no á mucha distancia de él, que nos revelan la creciente afición á las diversiones dramáticas. Antonio de Nebrija dice así, en su *Compendio de retórica*, que apareció en 1515: «La prueba de esto (habla de lo importante que es leer

bien, acompañando la lectura con gestos adecuados), nos la suministran los cómicos, quienes prestan tanta belleza á los versos que declaman, que nos agradan mucho más cuando los oímos que cuando los leemos: hasta en los más rudos hacen tal impresión, que los que nunca visitan las bibliotecas, asisten con frecuencia á los teatros» (1). Un hombre de un gusto tan puro como Nebrija no se hubiese servido de este ejemplo si los teatros españoles, á los cuales sólo podía aludir, no ofreciesen ya cierta cultura, muy diversa de la que podía esperarse de sus groseros principios.

Ya en Valencia, según se desprende de antiguos datos, existía en 1526 un teatro, dependiente de un hospital, cuyos productos se destinaban á él (2). No será esta la única ocasión,

(1) *Documento sunt vel scenici actores, qui optimis poetarum tantum adjiciunt gratiæ, ut nos infinite magis eadem illa audita quam lecta delectent: et vilissimis etiam quibusdam impetrent aures, ut quibus nullus est in Bibliothecis locus, sit etiam frequens in theatris.—Antonii Nebrissensis, Artis rethoricæ compendiosa cooptatio*, capítulo XXVIII. (De prueba sirven hasta los actores escénicos, que añaden tanta gracia á las mejores obras poéticas, que nos deleitan mucho más recitadas que leídas; y aun con cosas vulgarísimas nos agradan y fuerzan á atenderlas, de suerte que se oiga con frecuencia en los teatros lo que nunca puede figurar en una biblioteca.)—*(N. del T.)*

(2) Jovellanos, *Memoria sobre las diversiones públicas*. Madrid, 1812, pág. 57.

en que observemos la unión singular de dos cosas tan heterogéneas, pues más adelante hallaremos en nuestra historia otros ejemplos análogos.

Una ley suntuaria de Carlos V, del año 1534, prueba cumplidamente que no era tan pobre el aparato escénico de los teatros de esta época como acaso se piensa (1). Después de hacer ciertas prohibiciones generales, relativas al lujo de los trajes, añade: «Item mandamos que lo que cerca de los trajes está prohibido y mandado por las leyes de este título, se entienda asimismo con los comediantes, hombres y mujeres, músicos y las demás personas que asisten en las comedias para cantar y tañer, las cuales incurren en las mismas penas que cerca de esto están impuestas.» Es por tanto evidente que cuando se cree necesario dar estas leyes acerca de los trajes, señal indudable de su lujo y riqueza, no sería insignificante el personal de las compañías. Adviértase además que, según se deduce de ella, había también cómicas que representaran en los teatros, al paso que más tarde, en tiempo de Felipe II, desempeñaban jóvenes del sexo masculino los papeles de mujeres.

(1) Pragmática de Carlos V y Doña Juana, su madre, hecha en Toledo en el año de 1534 (lib. VII, ley 1.ª, título XII de la Nueva Recopilación.)

Huberto Thomas de Lüttich, que acompañó al conde palatino, después príncipe elector Federico II, en su viaje á España en 1501, habla en sus *Anales de vita et rebus gestis Friderici II*, *Francof.* 1624 (en alemán *Spiegel des humors grosser Potentaten*, Schleusingen, 1628), de los magníficos espectáculos dramáticos, que se dieron en Barcelona y Perpiñán en honor de su augusto amo. «Erigióse, dice, un cielo artificial, en el cual se veía también el infierno, muy horrible y pavoroso. Representáronse allí muchas historias, que duraron cerca de cuatro horas.—En Perpiñán vimos piezas sacadas del Antiguo y Nuevo Testamento, y había allí un paraíso y un infierno tan suntuosos como admirables, y se representó una composición aterradora por espacio de más de cuatro horas. Los ángeles con vestidos blancos, y los demonios llenos de oro y plata y soberbiamente ataviados, pelearon unos con otros; se daban tajos y reveses y saltaban las espadas, y movían un ruído infernal, como si temblasen el cielo y la tierra. Al fin vino Judas y se ahorcó de una ventana, y cayó un rayo y lo consumió de manera, que desapareció para siempre de nuestra vista.»

Las composiciones religiosas, llamadas ordinariamente *autos*, se representaban sin duda en ciertas festividades de la Iglesia, pero tam-

bién á veces con ocasión de otras profanas, ya dentro de los edificios destinados al culto, ya en las calles y plazas públicas (1). Para formarnos una idea de estas últimas, aunque no tan exacta como sería de desear, pueden ser-

(1) Háblase de dramas religiosos, que se representaron el año de 1500 en Barcelona y Perpiñán para celebrar la llegada del gran duque Felipe, y exornados con gran lujo, en Huberti Thomae Leodii, *Annales Palatini continentes vitam et res-gestas Friderici II, Electoris Palatini* (Francofurti, 1624) (*Rex Philipus*) *Barcinonam pervenit, ubi triumpho exceptus est, multaque spectacula edita, interquæ quod nunc referre libet ludricum maxime fuit: Ludorum scenœ omnes auro et argento intertexto pannoque diversi generis sericeo contextœ etiam repræsentatores vestitit erant, quia Cathalonenses, quorum Caput est Barcinona, leges vestiariœ nom comprehendunt. Ibi effictum cœlum relucebat et infernus horrendus conspiciebatur, variœque historiœ reprœsentabantur, quœ nom multo minus quator horis durarunt.*

Operæ credo pretium erit, si spectacula quœdan in honorem regis Philipi Perpigniani edita narravero. Quæ profecto magnificenciam Barcinonum superarunt. Repræsentabantur rariœ ex veteri et novo testamento historiœ, Christi passio et plœraque alia, paradisus et infermes, mero artificio constructa, in quibus innumerœ machinœ et papyro ita artificiose factœ, ut intuentes fallerent verœquœ bombardœ crederentur. Paradisus auten, et qui in illo eran angeli infernum oppugnabant: Angeli candidis, Dæmones auro argentores intertextis bissinisque et sericeis induti erant vestibus; accensœ vero machina maximo sonitu innumeras evocaverunt machinulas, quas fuscas apellant, quœ plures decem millibus feruntur, et nulla erat quœ fulmen et creditum horrendum non ederet, ita ut omnia ardere cœlumque, terram et aëra concuti et a sedibus commovere crederes. Cessante vero strepitu et disperso in nubila fumo,

virnos las palabras siguientes de Sandoval en su *Historia del emperador Carlos V:* «El 5 de Junio de 1527 se celebraron en Valladolid diversas fiestas en el bautismo del infante Don Felipe. Desde la casa de D. Juan Mendoza,

stupor quidam omnium mentes occupavit, cum ex tanto apparatu totque ingentibus machinis neque rotarum neque conceptaculorum ullæ apparent reliquiæ, sed omnia evanuisse viderentur. Adfuit autem Judas traditor, qui se de fenestra suspendit, et mox fulmine tactus totus repente disparuit. Duravit autem hujusmodi spectaculum fere quatuor horas, in quo dubium fuit, an magnificentiam magis laudes vel admireris.—(El rey Felipe) llegó á Barcelona, en donde fué recibido en triunfo, celebrándose muchas fiestas, entre las cuales fué la más notable la que nos proponemos ahora referir. Los tablados de estos juegos estaban cubiertos todos de tejidos de oro y plata, y de seda de diversas clases, así como quienes lo representaban, porque los catalanes, cuya capital es Barcelona, no estaban sujetos á las leyes suntuarias. Resplandecía allí un cielo imitado, y veíase un infierno horrendo y se representaron varias historias, que no duraron menos de cuatro horas.

Curiosa será, á mi juicio, la relación de las fiestas, que se hicieron en Perpiñán en honor del rey Felipe. Las cuales, seguramente, superaron en magnificencia á las de Barcelona. Se representaron varias historias del antiguo y del nuevo Testamento, la pasión de Jesucristo y otras muchas, el Paraíso y el Infierno, todo dispuesto con admirable artificio, con innumerables máquinas de papel construídas con tanto arte, que se engañaban los espectadores, y las tomaban por verdaderas bombardas. El Paraíso y los ángeles, que en él había, peleaban contra el Infierno. Los ángeles con vestidos blancos, y los demonios con otros de lino y seda, entretejidos de oro ó plata: encendidas las máquinas vomitaron con gran es-

en donde posaba la emperatriz, hasta el altar mayor de la iglesia de San Pablo, se hizo un pasadizo muy enramado y con muchas flores y rosas, limones y naranjas y otras frutas. Había arcos triunfales, y en cada uno de ellos muchos retablos. En el primero hicieron un auto; en el segundo, tercero y cuarto otro auto. El quinto estaba á la puerta que está dentro del patio de la iglesia: éste era más alto que alguno de los otros; había en él un altar, á manera de un aparador de muchas gradas. En éstas estaban ricas imágenes de bulto de plata dorada y algunas de oro, con otras piezas de gran valor. Estaban puestos en dos candeleros dos cuernos grandes de unicornio: éstos y todo lo que había era del emperador. Aquí se representó el bautismo de San Juan Bautis-

trépito innumerables maquinillas, que llaman cohetes, en número de más de diez mil, y no hubo ninguna que no ardiese y no diera un horrendo estallido, de suerte que parecía que ardía todo, el cielo y la tierra y el aire, conmovido todo hasta en sus cimientos. Cuando cesó el estrépito y se desvaneció el humo en las nubes, todos quedaron estupefactos cuando de tanto aparato, y de tantas y tan grandes máquinas, no quedaron restos algunos ni de ruedas ni de armazón, habiendo desaparecido todo. Presentóse también el traidor Judas, que se colgó de una ventana, y herido después por el rayo, desapareció de repente sin dejar rastro ni huella. Duró este espectáculo cerca de cuatro horas, dejando el ánimo en duda si admirar ó alabar su magnificencia.—(*T. del T.*)

ta [1]. Es de suponer que no se desplegase tanta magnificencia en la representación ordinaria de los autos, aunque la erección de retablos parezca el medio más natural y frecuente de lograrlo, y así lo indican también los términos de que usa el historiador citado.

Un acuerdo del capítulo de la catedral de Gerona, del año 1534, nos ofrece algunos datos de no escasa importancia acerca de las representaciones que se hacían en las iglesias. Ya hemos dicho que los canónigos de esta iglesia solían representar en la mañana de Pascua el juguete dramático, titulado *Las tres Marías*. Esta piadosa costumbre degeneró con el tiempo, y produjo algunos desórdenes, á consecuencia de los cuales se decretó, que, en lo sucesivo, se celebrase de esta manera: primero entonarían las tres Marías, vestidas de negro y en el lugar destinado á cantar el *introito*, los versos acostumbrados, y luego habían de dirigirse cantando al altar mayor, en donde se erigiría un catafalco con muchas luces. Allí las aguardaba el mercader de especias con su mujer é hijo, y otro mercader con su esposa, y entonces comenzaba la representación, ungiendo el santísimo cuerpo con los

(1) Sandoval, *Historia de Carlos V.* Valladolid, 1604, libro XVI.

perfumes que se compraban. Se prohibía, que, mientras se daba el espectáculo, ocupasen el tránsito cualesquiera personas, ya tocando timbales, trompetas ú otra música de cualquier género, tirar confites, etc. Por último, quedaban también abolidas las representaciones de *El Centurión*, que se hacían anteriormente en los maitines, y las de *La Magdalena y Santo Tomás*, celebradas en otro tiempo, antes, durante ó después de la misa (1).

(1) *Die sabati X maji 1534 fuit communi omnium tam præsentium quam infirmorum consultorum facta sequens ordinatio sive statutum. Licet majores nostri pia consideratione ad excitandam populi devotionem introduxerint, singulosque canonicos in suo novo ingressu adstrinxerint, ut eorum quilibet secundum ordinem antiquitatis in festo Paschœ Resurrectionis Redemptoris nostri Jesu-Christi, in prœsentia ecclesia Gerundensi in Matutinis faciant singulis annis reprœsentationem. quœ vulgo dicitur* Las tres Marías, *tamen quia experimento compertum est, id quod ad Dei cultum, tandem et honorem introductam fuerat, ad ipsius noxam et offensam tendere, ac divinum officium plurimum perturbari, et denique ecclesiœ decorem et honestatem inquinari: propterea capitulum dictæ ecclesiœ, volens omnem lasciviam, abusum et turpitudinem ab ipsa ecclesia exstirpare, statuit et ordinavit, quod finita verbeta tres Mariœ vestibus nigris, ut moris est indutœ, incipiant canere versus solitos in poste ubi invitatoria cantantur, et cantando eant ad altare majus, ubi sit paratum cadafalco cum multa luminaria et ibi sit Apothecarius cum uxore et filio, nec non Mercator cum uxore sua, qui non intrent nisi finita tertia lectione, et ibi fiat illa reprœsentatio petitionis unguenti ad unguendum sacratissimum Corpus Christi, ut moris est. Quando ipsœ personœ reprœsentationem facturœ venient ad ecclesiam, nulla sint timpana sive*

Refieren los *Anales de Sevilla* que en el año 1526, con ocasión de las bodas de Carlos V y de la princesa Isabel de Portugal, se hicieron en dicha ciudad brillantes representaciones, reducidas, según parece, á mudas pantomimas. Á lo largo de la carrera, que habían de andar los augustos esposos, desde la puerta de la Ma-

tabals, neque trompæ nec aliquod aliud genus musicorum, neque niger neque nigra sive famula, nec crustula sive flaone aliquo modo projiciantur. Hæc enim magis ad ludibrium quam ad Dei cultum populique risum et indevotionem ad divini officii perturbationem tendere dinoscuntur. Representationes Centurionis, quæ fieri solebant in Matutinis, Magdalenæ et Thomæ quæ fieri cousueverunt ante et post vesperas vel in medio, in quibus erat consuetudo sive corruptela piscandi, omnino exstirpari voluit atque decrevit dictum capitulum, et nihil aliud quam quod supra dictum est aliquotenus fieri prohibuit atque prohibet, nisi de expresso consensu ipsius capituli nemine discrepante.

(El sábado, día 10 de Mayo de 1534, se decretó la orden ó providencia siguiente, por común acuerdo de los presentes y de los mandatarios de los enfermos: "Aunque nuestros mayores, ya por piedad, ya para excitar la devoción del pueblo, hubiesen dispuesto que cada canónigo al ingresar en esta corporación, se obligase por orden de antigüedad en la fiesta de la Pascua de Resurrección de Jesucristo, nuestro Redentor, á representar en esta iglesia gerundense y horas matutinas lo que vulgarmente se denomina *Las tres Marías;* como ha probado la experiencia, que aún cuando este espectáculo se introdujera para solemnizar el culto del Señor y para alabarlo y honrarlo, se había después convertido en desdoro y ofensa suya, y que se perturbaba el oficio divino en gran manera, y redundaba en descrédito y daño de su iglesia; el cabildo de dicha iglesia, teniendo en consideración estas razones, y deseando extirpar de raíz toda deshonestidad, todo abuso y

carena hasta la catedral, se levantaron diversos tablados, en los cuales imágenes animadas figuraban el poder y las virtudes del emperador. Veíanse allí el Mundo, la Prudencia, la Vigilancia, la Razón, la Verdad, la Constancia, la Clemencia, la Fuerza, la Paz, la Religión y otros muchos personajes alegóricos (1).

toda mancha, decretó y ordenó, que acabada *la verbeta* comiencen las tres Marías, vestidas de negro como de costumbre, á cantar los versos que se han cantado de ordinario en la puerta, en que se canta la invitación, y que vayan cantando al altar mayor, en donde estará preparado un catafalco con muchas luces, y allí el tendero con su esposa é hijo y el mercader con su esposa, los cuales no entren hasta haberse acabado la tercera lectura, y allí se represente la petición del ungüento para ungir el sacratísimo cuerpo de Jesús, según es costumbre. Cuando vengan á la iglesia las personas, que han de hacer la representación, no habrá tímpanos, ni atabales, ni trompas, ni música de ningún otro género, ni criado ni criada negra, ni se arrojarán confites ni golosinas de ninguna especie. Estas cosas más redundan en profanación que en provecho del culto de Dios, y tienden manifiestamente, como ha probado la experiencia, á excitar la risa del pueblo, á distraerlo de su devoción y á perturbar el oficio divino. Las representaciones de *El Centurión,* de *La Magdalena* y de *Santo Tomás*, que se acostumbraban hacer antes, durante y después de las vísperas, en las cuales había la costumbre ó más bien la corruptela de pescar, han de abolirse por completo, porque así lo quiere y decreta el dicho cabildo, y prohibió y prohibe todo aquello que no halla consentido más arriba, sea lo que fuere, á no ser que se haga por acuerdo unánime y expreso consentimiento de dicho cabildo.„—*(T. del T.)*—V. la *España Sagrada*, tomo XLV, pág. 20.

(1) V. la prolija descripción de estas representaciones

Los mismos *Anales* hacen también mención, en el año de 1532, de los *autos sacramentales*, que se acostumbraba representar en Sevilla en la fiesta de Navidad. Aunque no se diga en ellos expresamente que aparecían también figuras alegóricas, hay razones fundadas para suponerlo (1).

Basta echar una ojeada rápida sobre los espectáculos dramáticos de este período, para advertir desde luego la multitud de nombres especiales, que los distinguen. Los títulos de *comedia*, *tragedia*, *tragicomedia*, *égloga*, *coloquio*, *diálogo*, *representación*, *auto* y *farsa*, aluden, sin duda, á otros tantos géneros diversos. Parece, sin embargo, que estos nombres tenían mucho de arbitrarios, ó por lo menos no es fácil de encontrar un documento cualquiera, que pudiera explicarnos su significación y diferencias con toda claridad. Sólo la palabra *auto* (aplicable en un principio á toda acción) se aplicó principalmente á las representaciones religiosas.

Las obras que aún se conservan de la última especie, anteriores al año de 1550, son, sin disputa, escasísimos restos de las que existieron. Su corto número no autoriza por tanto á

en los *Anales de Sevilla*, de Ortiz de Zúñiga, edición de 1799, tomo III, págs. 339 y siguientes.

(1) Ibid., tomo III, pág. 365.

hacer extensivo á todas las ignoradas lo que puede afirmarse de ellas; y en el caso contrario, únicamente se podrá asegurar que los *autos* de esa época eran por lo general tan sencillos como los de Encina [1]. Toda la fábula de

(1) Como resulta del privilegio imperial, pertenece á la época de Carlos V un poema muy raro, cuyo título es el siguiente: *Comiença la primera parte desta obra, llamada Triaca del Alma.* Compuesta por el magnífico y muy noble caballero Fray Marcelo de Lebrixa, comendador de la puebla: de la orden y caballería de Alcantara: intitulada á los muy ilustres Sres. D. Fernando de Toledo y Doña María Enriquez, duque y duquesa de Alva, etc. Con privilegio Imperial.

De su asunto y de su forma se deduce que esta obra viene á ser un auto; y que estaba destinada á la representación, consta de la frase *la intención* de la obra. Dice que *La dicha primera parte, que diximos ser llamada Triaca del anima, fué hecha en loor y solemnidad de la fiesta de nuestra señora de la encarnacion: para que si quisieren la puedan representar por farsa las devotas religiosas en sus monasterios; en la cual farsa no interviene figura de hombre, sino de ángeles y donzellas.*

La introducción de esta pieza, escrita en su mayor parte en versos de arte mayor, puede dar una idea general de su argumento:

Estando Nuestra Señora orando á Dios Padre, acabada ya su oracion contemplaba en lo rezado, y estando en este Santo pensamiento entra un angel, que Dios Padre le embia, con el qual le concede toda plenitud de gracia; y asi mesmo le trae una donzella, que la razon se llama; para que de ella se sirva y le acompañe. E despues desta viene otro ángel: que trae siete donzellas para que acompañen y sirvan á Nuestra Señora; las cuales son las siete virtudes. E despues de aquel entra el ángel Sant Gabriel con la Salutacion del Ave-Maria (segun que el Evangelio cuenta)

uno de Pedro de Altamira (*La aparición de Jesús en Emaús*), está reducida á lo siguiente: Despues que un ángel pronuncia el prólogo, Lucas y Cleofás, que se encaminan á Emaús, discurren sobre la vida y muerte de Jesucristo, y dudan todavía si será ó no el Mesías prometido. Preséntase entonces Jesús en figura de peregrino, y los acompaña en su viaje, conversando con ellos. Sorprende á ambos caminantes la sabiduría y elocuencia de su compañero, y cuando llegan á Emaús, lo invitan á la refección común, y entonces reconocen al

é despues de recibido por nuestra Señora el mensage é concebido aquel alto mysterio del verbo divino por obra de spíritu Santo; haze luego el angel Sant Gabriel una admiración de su embajada en favor de todo el humanal linage. E luego comienza la razon é haze su salutacion á nuestra señora, por sí é por las virtudes, diziendo que, aunque desde el dia en que nuestra Señora nascio tenia cumplimiento de todas las virtudes; que al presente dios las embiara para que la acompañasen é sirviesen, é para que todas por su mano las repartiese por los pecadores. E despues que han hecho toda su adoracion é oracion propone la razon declarando que cosa es virtud. Despues cada una de las virtudes pronuncia su discurso y la voluntad, la última, el suyo. La aparición de las virtudes se describe de esta manera:

La razon trae un ceptro real; su retulo y letra dezia: Destruo vitia virtutes que sero. La charidad traya un cofre abierto con dineros para dar á todos: su retulo y letra dezia, Omnibus sum Omnia semper, etc.

Las otras dos piezas tituladas *Triaca de amor* y *Triaca de tristes,* tienen menos interés dramático.

Salvador y lo adoran. Esta piececilla está escrita en excelentes versos de *arte mayor*. No se observa la menor traza del estilo y manera de Gil Vicente en los *autos* de Esteban Martínez (*El nacimiento de San Juan Bautista*), de Juan Pastor (*El nacimiento de Jesús*), y de Ausías Izquierdo Cebrero (*Despedida de Jesús y de su Madre*); y en cuanto sabemos, sólo existe una piececilla religiosa de este tiempo (*Tragicomedia alegórica del Paraíso y del Infierno*), en que se observe alguna analogía con las de la misma especie del poeta portugués (1). Figuran en

(1) *Auto de la aparición que Nuestro Señor Jesucristo hizo á los dos discípulos que iban á Emaús*, en metro de arte mayor, compuesto por Pedro Altamira, el mozo, natural de Hontiveros; impreso con licencia en Burgos, año de 1523.

Auto de como San Juan fué concebido, y ansimesmo el nacimiento de San Juan. Entran en él las personas siguientes: primeramente un pastor, Zacarías, Santa Isabel, un ángel llamado Gabriel, dos vecinos del pueblo, un muchacho, Josef, Nuestra Señora, una parienta de Zacarías, una comadre, una mujer, un bobo, un sacerdote. Agora nuevamente hecho por Esteban Martínez, vecino de Castromocho. Burgos, en casa de Juan de Junta, año de 1528.

Auto nuevo del santo nacimiento de Cristo Nuestro Señor, compuesto por Juan Pastor. Son interlocutores de la obra el emperador Octaviano, un secretario suyo, un pregonero, un viejo llamado Blas Tozuelo, un bobo, su hijo llamado Perico, San Josef, Santa María, pastores Miguel Recalcado, Antón Morcilla, Juan Relleno, un ángel. Impreso en Sevilla, año de 1528.

Lucero de nuestra salvación al despedimiento que hizo Nuestro Señor Jesucristo de su Madre, pasos muy devo-

ella las almas de un monje, de una alcahueta, de un judío, de un abogado y de otros muchos. Todos ellos solicitan ser admitidos en la barca del Paraíso; pero todos (excepto un pobre loco y cuatro caballeros, que murieron peleando contra los infieles), son rechazados y llevados al infierno en la navecilla de Carón.

tos y contemplativos estando en Betania. Por Ausias Izquierdo Zebrero; en Sevilla, por Fernando Maldonado, año de 1532.

Tragicomedia alegórica del paraiso y del infierno, moral representación del diverso camino que hacen las almas partiendo de esta presente vida, figurada por los dos navíos que aquí parecen: el uno del cielo y el otro del infierno, cuya subtil invención y materia en el argumento de la obra se puede ver. Son interlocutores un ángel, un diablo, un hidalgo, un logrero, un inocente llamado Juan, un fraile, una moza llamada Floriana, un zapatero, una alcahueta, un judío, un corregidor, un abogado, un ahorcado por ladrón, cuatro caballeros que murieron en la guerra contra moros, el barquero Carón. Fué impreso en Burgos en casa de Juan de Junta, á veinte y cinco días del mes de enero, año de 1539.

Podemos adicionar el catálogo de autos de esta época, que trae Moratín, con los siguientes:

Égloga nuevamente compuesta por Juan de París, en la cual se introducen como personas, un escudero llamado Estecio, y un hermitaño, y una moza y un diablo y dos pastores, el uno llamado Vicente, y el otro Cremón: 1536.

La farsa siguiente hizo Perolopes Ranjel *á honor y reverencia del glorioso Nascimiento de nuestro Redemptor Jesu-Christo y de la Virgen gloriosa madre sua*, en la cual se introducen cuatro pastores.

Una y otra se hallan en la biblioteca del Sr. Ternaux-Compans.

Para formar una idea exacta de la literatura dramática de esta época, y conocer á fondo cuanto se refiere á ella y al teatro profano, debemos hablar también de ciertas producciones de forma dramática, denominadas libros morales ejemplares, que, á imitación de *La Celestina*, se escribieron en abundancia en los siglos XVI y XVII (1). La extraordinaria extensión de estas obras deplorables se oponía á que se representasen en el teatro; y si bien este defecto era común tambien á su modelo, faltábanles, en cambio, otras bellezas, que nos explican el influjo directo que ejerció en el teatro español, como su diálogo natural, aunque no desaliñado, y sus situaciones y aislados rasgos dramáticos.

Las demás obras, que debemos mencionar, para exponer la historia de la poesía dramática de este período, se dividen en dos clases principales. Pertenecen á la primera los diversos ensayos, que se hicieron para dar al drama español la forma de los antiguos modelos, ya traduciendo á los clásicos griegos y romanos, ya imitándolos más libremente. Juan Boscán hizo una traducción en verso (hoy perdida) de una tragedia de Eurípides, más bien para ser

(1) Muchas de estas, aunque no todas, se hallan reunidas en Dieze, *Adiciones á Velázquez*, págs. 311 y siguientes.

leída que representada. Lo contrario se observa en el *Amphitrión*, publicado en 1515 por Francisco de Villalobos, médico de Fernando el Católico y de Carlos V, que tradujo en prosa los versos de Plauto, suprimiendo y acortando varias escenas, para imprimir mayor interés á la acción dramática. La misma senda siguió después Fernán Pérez de Oliva, natural de Córdoba, maestro de filosofía y teología en Salamanca, vertiendo en prosa castellana, con la misma libertad, diversos dramas antiguos. La *Electra* de Sófocles (titulada por él *El Agamenón vengado*), la *Hecuba* de Eurípides y el *Amphytrión* de Plauto, fueron imitaciones suyas, y se mostró en ellas aun menos escrupuloso con sus modelos que Villalobos. No sólo suprimió cuanto quiso, sino que intercaló algo suyo, de ordinario con poco criterio, y tan opuesto á la rapidez de la acción como favorable era lo suprimido. El diálogo de Oliva, cuando no traduce con fidelidad, peca por sus metáforas y ampulosidad, ya de moda en este tiempo, como se observa en las imitaciones de *La Celestina*.

No puede asegurarse con certeza si estas imitaciones de antiguos dramas, y algunas otras posteriores parecidas, llegaron alguna vez á representarse; pero es verosímil que fueron las primeras de esta especie, modeladas

por los clásicos, que durante el siglo XVI (probablemente hacia mediados del mismo) se derramaron por el teatro español [1]. Aún considerando á Villalobos, á Oliva y á sus imitadores como á literatos, que contribuyeron á que se conociese el drama antiguo, no debe negárseles la importancia histórica que merecen, hablando del teatro español, puesto que sus obras sirvieron para ofrecer al público una forma dramática más pura y perfecta, y por tanto para modificar y depurar su gusto.

(1) V. más abajo las noticias que damos sobre Juan de Malara y los poetas sevillanos de su tiempo, y en el artículo de López Pinciano la de las tragedias de Eurípides, representadas en Madrid á fines del siglo.

CAPÍTULO VII.

Tragedias de Vasco Díaz Tanco.—Comedias de Jaime de Huete, Agustín de Ortiz, Juan Pastor y Cristóbal de Castillejo.—Lope de Rueda.—Disposición externa del teatro á mediados del siglo XVI.—Alonso de la Vega.—Comedia más antigua en tres actos ó jornadas de Francisco de Avendaño.—Luis de Miranda.

NADA sabemos de la senda que siguió Vasco Díaz Tanco, de Fregenal, en Extremadura, que compuso en 1520 las tragedias de *Absalón*, *Ammon* y *Jonathás*, no habiéndonos sido posible leerlas, á pesar de nuestros esfuerzos y preguntas á los literatos que debieran conocerlas (1).

(1) Vasco Días Tanco hace mención en su *Jardín del alma* (Valladolid, 1552), de estas tres tragedias, que escribió en su juventud; y sólo en este dato, no por haberlas leído, se funda lo que dicen Montiano, Velázquez y Moratín. Se ha dudado si llegaron á imprimirse.

Es falsa la noticia que se ha dado, de que, en la biblioteca de D. Agustín Durán existiera un ejemplar antiguo de las tragedias de Vasco Díaz Tanco. En el mismo

Libres por completo en la influencia de la antigüedad están las obras dramáticas, que, con las de Torres Naharro y algunas de Gil Vicente, forman la segunda y más numerosa clase del repertorio del teatro español de este período: pero como ya hemos hablado de las principales, sólo nos resta hacer algunas breves indicaciones para apurar el asunto. Jaime de Huete y Agustín de Ortiz [1], aunque no comparables por su talento con Torres Naharro, siguieron, no obstante, sus huellas. Un cierto Juan Pastor, autor también de dos *farsas*, *La Grimaldina* y *La Clariana*, que disfrutó de algún renombre, desenvolvió (en la tragedia de *La castidad de Lucrecia*) [2], una fábula de la antigüedad clásica, aunque en estilo popular, puesto que intercaló entre sus personajes

prólogo del *Jardín del alma cristiana* declara este pacto, además de las tres tragedias indicadas, los títulos de trece comedias, y farsas, escritas por él, y de diez y siete actos cuadradecimales de la Sagrada Escritura, compuestos para ser representados durante la Cuaresma.

(1) V. la nota de la pág. 319.

(2) Tragedia de *La castidad de Lucrecia*, agora nuevamente compuesta en metro por Juan Pastor, natural de la villa de Morata, en la cual se introducen las personas siguientes: el rey Tarquino, su hijo Sexto Tarquino, un negro suyo, Colatino duque de Colacia, Lucrecia su mujer, un bobo criado suyo, Hesperio, Lucrecio padre de Lucrecia, Junio Bruto y Publio Valerio parientes de Colatino.—No se indica el lugar, en que se imprimió: letra gótica.

capitales las rústicas burlas de un negro y de un criado bufón. Otra comedia de autor desconocido (*La Serafina*) (1), que apareció en el año de 1521, prueba el influjo que ejerció *La Celestina* en la literatura dramática, no pudiendo negarse que el autor de ella la tomó por modelo, á pesar de su empeño en abreviar la obra é infundirle más vida y animación dramática.

Cristóbal de Castillejo, uno de los poetas líricos más celebrados de su época, y celoso defensor del viejo estilo nacional contra las innovaciones introducidas por Boscán, se ensayó también en su juventud en la poesía dramática, aunque, según parece, con escaso éxito. Sólo se conserva manuscrito uno de sus dramas (escrito probablemente de 1520 á 1530) en la biblioteca del Escorial. Aun sin haber leído esta *Farsa de la Constanza*, basta tener presente el extracto que hace de ella Moratín, para afirmar que todo su mérito consiste en la versificación (en la cual fué maestro Castillejo), y en algunos rasgos cómicos felices. La fábula, reducida al delito de dos casados, que ahogan á sus esposas para evitar los continuos altercados en que vivían, es repugnante hasta

(1) Comedia nuevamente compuesta, llamada *Serafina*. Esta pieza, escrita en prosa, va impresa con otra en verso titulada *La Hipólita*.—Valencia, por Jorge Costilla, 1521.

lo sumo, y carece por entero de carácter dramático. Parece, por lo demás, que este poeta no ejerció grande influencia en el teatro español: su carrera dramática fué corta, porque acompañó joven á Alemania al príncipe Fernando, hermano de Carlos V, y en ella pasó gran parte de su vida, sin encontrar estímulo para seguir desarrollando su talento.

Cuando se recuerda la barbarie y el desenfreno, que distinguen en el fondo y en la forma á casi todas las composiciones dramáticas de este período, no se puede menos de alabar la petición de las Cortes de Valladolid del año de 1548 (petición 147), solicitando que se prohibiese la impresión de las farsas indecentes é inmorales.

No es, pues, extraño que nuestro juicio acerca de las obras mencionadas en las últimas páginas no les sea favorable. Pobreza de invención, falta de plan verdaderamente dramático, singular afición á la grosería y á los equívocos, y ausencia total de poesía, son las cualidades características de todos estos ensayos, no compensadas, sin duda, por algunas excelencias, como el ingenio de sus autores, su fácil dicción y buenos versos. Quizá no se encuentre en ellas una sola escena, que pueda compararse á las más malas de Gil Vicente y de Torres Naharro.

El verdadero siglo de la poesía dramática, que no puede florecer sin que le precedan la lírica y la épica, aún no había llegado para España. Ningún dramático hubo tan aventajado, ni ninguno, como Boscan, Garcilaso y Herrera, se esforzó en llevar este género poético á la perfección, que ellos imprimieron en la lírica, y esto explica que Gil Vicente y Torres Naharro aparezcan como fenómenos aislados, si se comparan con sus infelices imitadores, y que, á pesar de esto, sólo merezcan el nombre de poetas de segundo orden, cuando se recuerdan las dotes de tan eminentes líricos.

Si se replica, que lo que existe de esta época, es sólo una parte pequeña de lo que se escribió, y que no nos autoriza para formular un juicio exacto y completo de la literatura dramática de este período, contestaremos que, aun cuando sea innegable la primera parte de este aserto, puesto que los índices de la Inquisición hablan de muchas piezas, que se imprimieron antes del año de 1550, y desaparecieron del todo á causa de sus prohibiciones (1), y

(1) Son las siguientes: comedia llamada *Orfea*, dirigida al muy ilustre y magnífico Sr. D. Pedro de Arellano, conde de Aguilar (1534). Comedia llamada *Fidea*, compuesta por Francisco de las Navas (1535). Farsa llamada *Custodia*. Farsa de *Los enamorados*. Farsa llamada *Josefina*.

Se sabe además que se escribieron las que copiamos á

es además probable que hubiese muchas otras manuscritas, que también se han perdido, sería, no obstante, extraño que fuesen de este número las mejores, y que solo las peores se hubiesen conservado (1).

continuación, si bien no me ha sido posible encontrarlas:

Farsa sobre el Matrimonio, para representarse en bodas, en la cual se introducen un pastor y su mujer y su hija Mencía desposada, un fraile y un maestre de quebraduras. Medina del Campo, 1530.

Farsa llamada *Cornelia*, en la cual se introducen las personas siguientes: un pastor llamado Benito, y otro llamado Antón, y un rufian llamado Pandulfo, y una mujer llamada Cornelia, y un escudero su enamorado, donde hay cosas bien apacibles para oir, hecha por Andrés Prado, estudiante. Medina del Campo, por Juan Godinez de Millis, año 1637.

Coloquio. En las presentes coplas se trata como una hermosa doncella, andando perdida por una montaña, encontró un pastor, el cual vista su gentileza se enamoró de ella, y con sus pastoriles razones la requirió de amores, á cuya recuesta ella no quiso consentir, y después viene un salvaje á ellos, y todos tres se conciertan de ir á una ermita que allí cerca estaba á hacer oración á Nuestra Señora. Vistas y examinadas, y con licencia, impresas en Valladolid, año 1540.

(1) Así, por ejemplo, encontré entre los manuscritos en la biblioteca Colombina de Sevilla, *La Representación de la parábola de San Mateo á los 20 Cap. de su Sagrado Evangelio, la cual se hizo y representó en Toledo en la fiesta del Santo Sacramento por la Santa Iglesia, año de* 1548; y en la colección del Sr. D. Agustín Durán una *Comedia de los Cautivos*, sin fecha, pero al parecer, anterior á 1550.

Para la historia del teatro de este período ofrece un dato curioso la *Historia general* (manuscrita) *de la Compañía de Jesús de Andaluzía* por el padre Martín de Roc

Si intentamos investigar las causas externas, que contribuyeron á que el drama de esta época no abandonase tan ínfimos peldaños, las descubriremos fácilmente recordando el estado político de España en dicho período. Aún no repuesta de los violentos esfuerzos, que la pusieron al frente de las naciones europeas, no era tampoco posible que se consagrase á disfrutar con sosiego de los bienes alcanzados. Faltábale el asiento y la tranquilidad necesaria para que floreciese en toda su lozanía la literatura dramática. Tampoco se había concentrado la vitalidad española en un punto céntrico, en donde pudiera fijarse también el teatro nacional. Sin duda había ya ciudades ricas y populosas, como Valencia y Sevilla, en las cuales, como veremos después, tomó la poesía dramática más temprano y levantado vuelo; pero como en su calidad de capitales de provincia permanecían aisladas, no fueron nunca el centro de todo el pueblo. Añádase á esto la

y Juan de Santibañez. En su lib. I, cap. XVIII, se cuenta con fecha del año 1554 lo siguiente del padre Pedro de Acevedo: *Con estilo y nombre de comedias enseñó al pueblo á reconocer sus vicios en personas agenas y enmendarlas en las propias suyas. Trocó los teatros en púlpitos y despidió á los hombres de sus representaciones más corregidos. El argumento y materia daban las tragedias del mundo y los desastrados fines de la vanidad; era el fin de ello no engañar ó entretener el tiempo, sino desengañar las almas y remediarlas.*

vida errante de Carlos V, que nunca residió largo tiempo en España, y privó así al arte dramático de las ventajas y favor, que hubiese recibido de la corte. Cuando el séquito del emperador, compuesto en su mayoría de extranjeros, se solazaba en ocasiones solemnes con los espectáculos dramáticos, se elegían siempre para este objeto piezas escritas en idiomas extraños, como sucedió en el año de 1548 en las bodas de la infanta doña María con el archiduque Maximiliano, en Valladolid, en cuya celebridad, según refiere un historiador, se representó una comedia del Ariosto [1].

Al recordar las obras mencionadas, es fácil de ver que el movimiento retrógrado, que se verifica en el teatro español desde 1520, se acelera hacia mediados del siglo. La prohibición que alcanzó á la *Propaladia* en 1540, contribuyó con más fuerza á la decadencia de la literatura dramática. En tal estado toda tentativa en esta esfera, con propósito de mejorarla, que se elevase algún tanto sobre las pobres composiciones de ese período, debe formar época; y de esta suerte, no olvidando las causas indicadas (entre las cuales la supresión de las obras de Torres Naharro es la principal), es com-

(1) Sandoval, *Historia de Carlos V.*—Calvete, *Viaje del príncipe D. Felipe.*

prensible hasta la evidencia que un hombre de facultades poéticas muy limitadas, que apareció hacia mediados del siglo con el caracter de autor dramático, llamase extraordinariamente la atención. Hablamos de

LOPE DE RUEDA (1).

Artesano de Sevilla, que, impulsado por su irresistible inclinación al arte dramático, entró á formar parte de una compañía de cómicos, y no sólo representó como actor, sino que se consagró también á la literatura dramática. No se sabe el año, en que nació este famoso poeta; pero ateniéndonos á los datos suministrados por Moratín, y dando entero crédito á la conciencia con que escribe, lo cual hace suponer que bebió tales noticias en buenas fuentes, puede fijarse la época de su aparición en el año de 1544. Después que Lope de Rueda llegó á ser director de la compañía, gracias á su extraordinario talento para representar, formando largo tiempo las delicias de su ciudad natal, hizo una excursión por toda España. En el año de 1558 lo encontramos en Segovia, á donde había acudido mucha gente á disfrutar

(1) *Hijos de Sevilla, ilustres en santidad, letras, armas, artes ó dignidad;* por D. Fermín Arana de Varflora. Sevilla, 1791.

de las fiestas, que se hicieron para celebrar la consagración de la nueva catedral, y por consiguiente un público numeroso para asistir á sus representaciones (1). Parece que en los años siguientes hubo también de visitar las ciudades comarcanas. Cuando cuenta Antonio Pérez que lo hizo representar en la corte (2), no especifica si fué en Valladolid ó en Madrid, ni si antes ó después de 1560 (3).

Nada más se sabe de la vida de Lope de Rueda, excepto que ya antes de 1567, en cuyo año aparecieron impresas sus obras por primera vez, había muerto en Córdoba, en cuya catedral fué sepultado entre los dos coros (4).

La fama de este hombre célebre y distin-

(1) Diego de Colmenares, *Historia de Segovia*, capítulo 41, pág. 516.

(2) *Cartas de Antonio Pérez;* París, 1624, pág. 151. —*Segundas cartas;* pliego 186.

(3) Herrera en su *Historia general del mundo*, lib. VII, cap. 12, y Cabrera en su *Historia de Felipe II;* lib. V, caps. 9.° y 17, testifican que la corte de Felipe II se fijó en Madrid el año de 1560.—Deben, pues, rectificarse los errores que acerca de esto se leen en Quintana, *Grandezas de Madrid*, lib. III, cap. 25, y en Pellicer, *Tratado histórico, etc.*, P. I, pág. 40.

(4) Cervantes, *Pról. á las com.*—Este sepulcro, como otros muchos monumentos preciosos de la catedral de Córdoba, ha desaparecido sin dejar la menor huella, gracias á los estragos y deterioros que ha sufrido después su edificio.—V. el *Indicador cordobés*, por D. Luis María Ramírez y las Casas-Deza; Córdoba, 1837, pág. 168.

guido, como le llama Cervantes, fué tan grande entre sus contemporáneos, y creció de tal modo después de su muerte, que poco á poco hizo caer en olvido las obras de sus predecesores. Así se explica que los escritores de la generación que le sucedió, ya denominen á Lope de Rueda primer fundador de la comedia española [1], ya al menos lo tengan por el primero, que sacó de sus mantillas al arte dramático [2]. Más arriba indicamos suficientemente el origen y causas de tales opiniones, y probamos también la falsedad de la primera. La segunda sólo debe valer en cuanto se refiere únicamente al arte de la representación, puesto que los esfuerzos de Lope de Rueda para lograrlo, según consta de todos los testimonios, fueron en efecto extraordinarios y nunca vistos en España, y pueden ser considerados como el primer impulso que recibieron la mímica y el arte dramático para llegar á su perfección. Muy de otra manera deben juzgarse las obras

(1) Comedias de Lope de Vega, parte XIII, prólogo: "Las comedias no son más antiguas que Rueda, á quien oyeron muchos que hoy viven."—Parte XX. Dedicación de *Virtud, pobreza y mujer:* "En España no se guarda el arte ya, no por ignorancia, pues sus primeros inventores Rueda y Naharro le guardaban, que apenas há ochenta años que pasaron, sino por seguir el estilo mal introducido de los que les sucedieron."

(2) V. las citas que hacemos más abajo, de Cervantes y Agustín de Rojas.

del poeta; pues la crítica imparcial, si las aplaude al compararlas con las mezquinas producciones, de que hablamos últimamente, ha de estimarlas muy inferiores en valor poético á las de Gil Vicente y Torres Naharro, y no superiores á ellas por su arte y forma dramática. Por este motivo es no poco extraña la posición de Lope de Rueda, pues si es justo llamarle reformador del teatro español, teniendo en cuenta las causas, que contribuyeron á la decadencia del teatro en su tiempo, por otra parte es preciso confesar, que, si se le equipara á sus famosos predecesores, está á larga distancia de ellos.

Las producciones dramáticas de este poeta, al menos en cuanto se han conservado hasta ahora por medio de la imprenta (1), se dividen

(1) Las primeras dos elegantes y graciosas comedias del excelente poeta y representante Lope de Rueda, sacadas á luz por Juan de Timoneda: estas son *Comedia Eufemia* y *Comedia Armelina.*—Valencia, 1567.—Sevilla, 1576.

Las segundas dos comedias de Lope de Rueda; *Comedia de los engaños* y *Comedia Medora.*—Idem.

Los Coloquios pastoriles de muy agraciada y apacible prosa, por el excelente poeta y gracioso representante Lope de Rueda, son el *Coloquio de Timbria* y el *Coloquio de Camila.*—Idem.

Compendio llamado *El Deleitoso*, en el cual se contienen muchos pasos graciosos del excelente poeta y gracioso representante Lope de Rueda, para poner en principios y entre-medios de coloquios y comedias, recopilados por Juan de Timoneda.—Logroño, 1588.

en tres clases: comedias, coloquios pastoriles, y los llamados pasos. En todas estas composiciones aparece el autor como hombre de claro entendimiento y vista despejada para apreciar la vida humana en sus distintas fases, representándolas fielmente, con gracia y naturalidad, aunque con poca poesía. De aquí proviene que resalte más su mérito cuando se mueve sin salir de la esfera especial de su talento, y describe en el lenguaje de la vida ordinaria sucesos comunes. En este círculo limitado se presenta siempre con ventaja, ya por su espíritu perspicaz y observador, ya por su ingenio y travesura, ya porque no hay oposición alguna entre el asunto y la manera de tratarlo, ya, en fin, porque la expresión cuadra perfectamente al objeto expresado. De aquí también que sus *pasos* sean los que más nos satisfagan. Daba este nombre á una especie de pequeños juguetes burlescos, que precedían á piezas más extensas, ó que se representaban de ordinario entre sus actos, ó lo que es lo mismo, á los *entremeses* de su tiempo. En cuanto al plan, nada hay más sencillo y menos artístico que estos pasos; el más insignificante suceso, cualquier motivo sacado de la vida ordinaria, principalmente de la de las clases más bajas del pueblo, le ofrecía un asunto bastante; y esto, aunque por sí de poca importancia, sabe hacerlo

agradable por la sencillez, fidelidad y naturalidad de la exposición, derramando de paso tal y tan tranquila amenidad, que sólo es dable lograrlo á los nacidos para eso. He aquí ahora algunas indicaciones ligeras acerca de estos pasos. El labrador Toribio viene á su casa, y cuenta que ha plantado un olivo; su mujer Águeda calcula, que, dentro de seis ó siete años producirá el árbol de cuatro á cinco celemines de aceitunas, y que con sus productos podrán plantar un olivar; ella, pues, recogerá las aceitunas, su marido las llevará al mercado en un asno, y Mencigüela las venderá. Suscítase una disputa entre ambos cónyuges. Águeda dice que no venderá el celemín por menos de dos reales, y Toribio cree que pueden venderse por catorce ó quince cuartos. El padre y la madre, cada uno por su parte, dan sus órdenes á Mencigüela acerca del precio, á que ha de vender las futuras aceitunas, y ella promete á ambos cumplirlas. Así se enciende la cólera de ambos y la descargan en ella á dicterios y golpes. Como el alboroto, que promueven, va creciendo por momentos, acude un vecino á averiguar la causa, y sabe que se trata del precio, á que se han de vender ciertas aceitunas, que no existirán hasta que transcurran muchos años, y se esfuerza en apaciguar tan ridícula disputa.— Otro paso refiere una graciosa astucia de dos

rateros. Mendrugo, pobre imbécil, lleva un plato con comida á la cárcel, en donde está presa su mujer; encuéntranle entonces los dos bribones, entablan con él conversación, y hablan entre otras cosas del país de Jauja. Mendrugo quiere saber más de él; se sienta en el suelo, y oye admirado los prodigios de esta tierra, en donde hay ríos de leche, puentes de pan con manteca y árboles de jamones, y no repara que mientras tanto se apoderan los rateros del plato.—En otra piececilla de estas se refiere con mucho donaire la manera, con que una mujer astuta se burla de su marido. Ha admitido en su casa á un estudiante, que, según dice, es su primo, y se finge enferma para solazarse con él á sus anchas. El pobre hombre tiene que salir en busca de un médico, y hasta tomar la medicina que aquél prescribe, puesto que su mujer se empeña en que sólo así producirá el efecto deseado. Al fin se restablece su esposa con grande alegría de su tierno compañero, y después se ausenta para celebrar una novena, que ha prometido á un santo, si la cura, y como es de presumir, en compañía de su estudiante.

De celebrar es, sin duda, la prosa magistral de todos estos pasos; ni aun la de *La Celestina* es tan fácil y elegante. En esta parte no fué Lope de Rueda tan feliz en las obras más ex-

tensas, generalmente escritas también en prosa, pues esforzándose en ellas en usar de un lenguaje más elevado, degenera en hinchado y ampuloso.

Cuando se recuerdan lo variadas que son las combinaciones métricas de la lengua española, y lo apropiadas á la expresión dramática; cuando se recuerda el uso acertado, que hasta entonces se había hecho de ellas, se podrá en todo caso aprobar que no se empleasen en esas breves composiciones, que retratan la vida ordinaria; pero nunca que se escribiesen en prosa obras más vastas y de más elevadas aspiraciones, puesto que semejante pretensión es un error funesto. Ciertos críticos deploran, sin duda, que el drama no hubiese conservado la forma estrecha, que le imprimió en un principio Lope de Rueda; nosotros, al contrario, nos congratulamos de que el teatro español se haya librado de esta desdicha, y creemos que no ha sido el menor mérito de los poetas posteriores el escribir en verso sus obras, y embellecerlas con sus ricas y variadas modulaciones.

Las comedias y églogas de Lope de Rueda nos ofrecen pruebas indudables de escaso talento poético, ya por las razones que acabamos de indicar, ya por lo pobre y lo prosaico de sus asuntos. Los hilos de la trama, que

componen sus fábulas, son casi siempre los mismos, y jamás podrá sostenerse que es delicada y bella su urdimbre. Y esta falta de inventiva se muestra en toda su desnudez, no sólo porque no sabe encubrirla con el brillo de la exposición, sino también porque sus rasgos aislados poéticos no compensan esos defectos. Verdad es que en sus obras más extensas no escasean escenas burlescas, análogas á las de los pasos; pero también es cierto que generalmente no tienen enlace alguno con la acción principal, y no merecen llamarse elementos esenciales de ella. De otra manera no hubiese sido posible separarlas de la obra principal sin perjudicar al argumento, é intercalarlas en otra distinta, como, según parece, se hizo más de una vez en el teatro (1).

La *Comedia de los engaños* y la *Comedia Eufemia*, son superiores á todas las demás por su plan y composición. Esto se explica recordando, que en ambas cosas siguió á los novelistas italianos: como dramático no obtuvo el menor lauro, pues ni siquiera se tomó el trabajo de modificarlas con arreglo á las exigencias de su arte. La fábula de la *Comedia de los engaños*, proviene de la misma novela de Bandello, que

(1) V. en las antiguas ediciones de Lope de Rueda la Tabla de los pasos graciosos, que se pueden sacar de las presentes comedias y coloquios, y poner en otras obras.

sirvió á Shakespeare en su *Twelfth night*, y á Calderón en la comedia de *La española en Florencia*, que se le atribuye (*Novelli di Bandello*. Lucca, 1554: tomo II, Nov., pág. 212). No hay duda que esta novela reune condiciones muy favorables á la acción dramática.

Lope de Rueda no ha sabido utilizarla hábilmente en la parte, en que una joven doncella se disfraza de hombre para sembrar la discordia entre su desdeñoso amante y su nueva rival, y sólo Tirso de Molina demostró después, de la manera más brillante, que con esta intriga podían enlazarse las situaciones más dramáticas. Con más gusto se detiene nuestro poeta en las equivocaciones, á que da origen la semejanza de esta doncella con su hermano, y se funda en este motivo para trazar algunas escenas divertidas, aprovechándose no sólo de la novela de Bandello, sino también de algunas indicaciones, que le ofrecían los *Menechmos* de Plauto.

Su argumento es como sigue: Virginio, ciudadano de Roma, perdió á su hijo Fabricio cuando la sitió y saqueó el condestable de Borbón, y pasó después á Módena con su hija Lelia, hermana gemela del perdido. En dicha ciudad contrae ésta relaciones amorosas con un tal Lauro, que la abandona al poco tiempo, movido de su natural inconstancia, y enamo-

rado de otra dama, llamada Clavela. Por el mismo tiempo Virginio se encamina á Roma á cuidar de ciertos negocios, y deja á su hija en un convento; pero se escapa de él, y, disfrazándose de paje, entra al servicio de su fiel amante, para apartarlo de sus amoríos con Clavela. Fabricio, á quien se creía perdido, llega á Roma mientras tanto, y á consecuencia de su semejanza con Lelia, logra sembrar la desunión que ésta desea; porque Clavela nunca ha querido á Lauro, muy al contrario de lo que sucede con el pretendido paje, á quien mira con amor, conceptuándose al fin dichosa cuando Fabricio solicita su mano, obligando á Lauro á buscar otra vez á su antigua amada, que abandona entonces su disfraz.

El argumento de la *Comedia Eufemia* tiene chocante semejanza con el de la *Historia de Bernabo y Ambrogiuolo* de Bocaccio (*Decam.*, día 2. Nov. 9), seguida también por Shakespeare en su *Cymbelina*. Parece, sin embargo, que Lope de Rueda no lo imitó directamente, sino más bien á alguna otra narración basada en aquélla, pues del análisis de la comedia y de su contextura general se desprende, que siguió paso á paso á alguna novela. El asunto, expuesto sumariamente, es como sigue: Leonardo, hermano de Eufemia, se despide de ésta para buscar fortuna en el extranjero, y con

este propósito se dirige á Valencia, en donde entra al servicio del príncipe Valiano. Tanto celebra al príncipe la belleza y la virtud singular de su hermana, que al fin se resuelve á llamarla á su lado y casarse con ella. El servidor, que parte con esta comisión, envidioso del favor, que su amo dispensa á Leonardo, y con el propósito de deshonrar á Eufemia, enseña á su vuelta cierto vello que, según dice, pertenece á un lunar que Eufemia tiene en un hombro. El príncipe se enfurece entonces contra Leonardo, y lo condena á muerte, si no se justifica en un plazo breve. Instruída Eufemia del peligro que corre su hermano, y de la causa de su desdicha, corre á Valencia y quita la máscara al calumniador, dueño de aquella carísima prenda por haber seducido á una criada. Leonardo es puesto en libertad, decapitado su enemigo en su lugar, y Eufemia se casa con el príncipe. Esta acción es por sí sola muy interesante, y á pesar de la manera poco artística con que se desarrolla en la comedia, no deja de hacer impresión; pero se echan de menos en ella otras bellezas, que indudablemente la hubieran realzado, si hubiese caído en las manos de un verdadero poeta.

La Armelina es una comedia de magia y de espectáculo, y de un plan tan extravagante, que basta por sí solo para dar una idea desfa-

vorable de la inventiva de su autor. Justo, hijo del herrero Pascual Crespo, ha sido llevado á Hungría en su niñez por ciertos lances extraordinarios, y adoptado por un grande, que se llama Viana, el cual ha perdido también á su hija Florentina, robada por corsarios después de varios sucesos, y vendida á un hermano de Pascual Crespo, residente en Cartagena, en cuya casa vive con el nombre de Armelina. Viana hace un viaje á España en compañía de su hijo adoptivo, y conoce en Cartagena á un mágico de Granada, que le promete descubrirle el paradero de su perdida hija, evocando con este objeto el alma de Medea. Justo, mientras tanto, se enamora de Armelina, obligada por Crespo á dar su mano á un zapatero, y tan desesperada por esto, que se encamina á la orilla de la mar para lanzarse en ella. Así lo hace, apareciéndosele entonces el dios Neptuno, que la hace volver á su casa, después de revelarle que ella y no otra, es la buscada Florentina, y Justo, hijo de Pascual Crespo; y concluye favoreciendo el casamiento de ambos.— Esta fábula, seca y desabrida, manifiesta bien á las claras la falta de gusto de Lope de Rueda.

La Medora repite casi en su totalidad el mismo argumento, tan felizmente desenvuelto en *La comedia de los engaños*, y lo exorna con algunos episodios cómicos, que pertenecen á la

clase más ínfima de las farsas burlescas. Sólo el personaje del fanfarrón Gargullo es digno de alabanza.

No hay que esperar representación alguna de un mundo ideal de pastores en sus *coloquios pastoriles*, puesto que su título proviene de la condición de ciertos personajes, que figuran en ellos. En lo esencial no se diferencian de las comedias, aunque atendiendo al objeto de su autor, deben corresponder á un género poético más elevado. Verdad es que se equivoca lastimosamente, porque su patético repugna por su hinchazón afectada, agradándonos tan sólo sus intermedios cómicos burlescos. Parécenos que es perder el tiempo exponer ahora el argumento de estos coloquios pastoriles. Los de los dos, que se conservan (*La Camila* y *La Timbria*), se fundan en los mismos motivos, que sirven de base á las comedias, y cuya frecuente repetición patentiza, sin género alguno de duda, la pobreza de inventiva de su autor. La composición es desigual y confusa en alto grado.

De las églogas en verso de Lope de Rueda, que tanto agradaban á sus contemporáneos, sólo quedan escasos restos, á saber: un fragmento intercalado por Cervantes en el acto tercero de sus *Baños de Argel*, y un pequeño diálogo que se titula *Las prendas de amor;* lo

cual no nos autoriza para formar un juicio exacto de este género.

Son de invención peculiar de este poeta, y así choca al recorrer rápidamente sus obras, ciertos personajes constantes. Repítense á menudo en ellas, con los mismos rasgos de carácter, ya el viejo atrabiliario y regañón, ya la bondadosa y locuaz negra, ya la astuta gitana, ya en fin, el bufón ó bobo. La introducción de estos personajes no puede explicarse recordando las máscaras italianas, estables de suyo, aunque se reconozcan después sus ramificaciones en el drama español que le sucedió.

Quien desee averiguar la opinión de los contemporáneos de Lope de Rueda, ó de la generación que le siguió, ya considerado como poeta, ya como actor, ha de recurrir necesariamente al prólogo de Cervantes *á las ocho comedias y entremeses*. El pasaje, á que aludimos es tan importante y decisivo por muchos conceptos, que vamos á copiarlo en toda su extensión: «Los días pasados, dice Cervantes, me hallé en una conversación de amigos, donde se trató de comedias, y de las cosas á ellas concernientes; y de tal manera las subtilizaron y atildaron, que, á mi parecer, vinieron á quedar en punto de toda perfección. Tratóse también de quién fué el primero que en España las sacó de mantillas, y las puso en toldo, y

vistió de gala y apariencia. Yo, como el más viejo que allí estaba, dixe, que me acordaba de haber visto representar al gran Lope de Rueda, varón insigne en la representación y en el entendimiento. Fué natural de Sevilla y de oficio bati-hoja, que quiere decir, de los que hacen panes de oro. Fué admirable en la poesía pastoril; y en este modo, ni entonces, ni después acá, ninguno le ha llevado ventaja; y aunque por ser muchacho yo entonces, no podía hacer juicio firme de la bondad de sus versos, por algunos que me quedaron en la memoria, vistos agora en la edad madura que tengo, hallo ser verdad lo que he dicho; y si no fuera por no salir del propósito de prólogo, pusiera aquí algunos que acreditaran esta verdad. En el tiempo de este célebre español, todos los aparatos de un autor de comedias se encerraban en un costal, y se cifraban en cuatro pellicos blancos, guarnecidos de guadamecí dorado, y en cuatro barbas y cabelleras, y cuatro cayados, poco más ó menos. Las comedias eran unos coloquios, como églogas, entre dos ó tres pastores y alguna pastora. Aderezábanlas y dilatábanlas con dos ó tres entremeses, ya de *Negra*, ya de *Rufián*, ya de *Bobo*, ya de *Vizcaíno*, que todas estas cuatro figuras, y otras muchas hacía el tal Lope, con la mayor excelencia y propiedad que pudiera imaginarse. No

había en aquel tiempo tramoyas, ni desafíos de moros y cristianos, á pie ni á caballo. No había figura que saliese ó pareciese salir del centro de la tierra por lo hueco del teatro, al cual componían cuatro bancos en cuadro, y cuatro ó seis tablas encima, con que se levantaba del suelo cuatro palmos; ni menos bajaban del cielo nubes con ángeles ó con almas. El adorno del teatro era una manta vieja, tirada con dos cordeles de una parte á otra, que hacían lo que llaman vestuario, detrás de la cual estaban los músicos, cantando sin guitarra, algún romance antiguo.»

Esta cita no puede pasar sin hacer ciertas observaciones necesarias. Cuanto dice aquí Cervantes de los teatros españoles se funda en los recuerdos de su juventud; pues según parece, no conoció literariamente las obras de Lope de Rueda. Es probable que sólo vió representar los pasos y las églogas en verso, puesto que sólo á ellos se ajusta lo que dice del drama de aquel tiempo, no á las *comedias* y á los *coloquios* en prosa, con su personal más numeroso y asuntos más variados. Tampoco podemos admitir que el aparato escénico, necesario para representar las últimas piezas, fuese tal como él lo describe; al contrario, nos inclinamos á pensar muy al revés, pues que en ciertas comedias, como en *La Eufemia* y en *Los*

engaños, de nada hubieran servido los trajes pastoriles, y en *La Armelina* hubiese sido imposible la representación sin un aparato escénico mucho más complicado.

Es también de presumir, que mientras se cantaba el romance detrás de la escena, se representaba la acción en el teatro con muda pantomina. El testimonio de Agustín de Rojas, uno de sus contemporáneos, conviene hasta cierto punto con el de Cervantes, cuando se expresa así en su *Viaje entretenido:*

"Digo que Lope de Rueda,
Gracioso representante
Y en su tiempo gran poeta,
Empezó á poner la farsa
En buen uso y orden buena,
Porque la repartió en actos,
Haciendo *introito* en ella,
Que ahora llamamos loa;
Y declaraba lo que eran
Las marañas, los amores,
Y entre los pasos de veras
Mezclados otros de risa,
Que porque iban entre medias
De la farsa, los llamaron
Entremeses de comedia;
Y todo aquesto iba en prosa
Más graciosa que discreta.
Tañían una guitarra,
Y ésta nunca salía fuera,

Sino adentro, y en los blancos,
Muy mal templada y sin cuerdas,
Bailaba á la postre el bobo,
Y sacaba tanta lengua
Todo el vulgacho, embobado
De ver cosa como aquella.„

Es excusado afirmar que carece de exactitud esta aserción de Rojas, al atribuir á nuestro Lope la invención del introito, y tampoco hay necesidad de repetir cuál haya sido su inventor. Ni merece entero crédito lo que añade acerca de la división de sus dramas en actos, puesto que no se encuentra en las antiguas ediciones, aunque puede suceder muy bien, que semejante error sea sólo de imprenta.

Fácilmente se comprende, recordando la aprobación y aplauso, que merecieron las composiciones de Lope de Rueda, que no faltarían imitadores numerosos de su manera y estilo, si bien se conservan escasos monumentos literarios que lo atestigüen. Únicamente podemos mencionar algunos pasos de autores anónimos. Lo que resta de los dramáticos de esta época, aunque en parte revele trazas de las imitaciones, que se hicieron de aquéllas, no dejan también de distinguirse por ciertas cualidades características.

Alonso de la Vega, lo mismo que Lope de Rueda, fué director de compañía, y compuso,

como él, las piezas que representó ó hizo representar. Nada se sabe de la vida de este poeta, sino que ya había muerto en el año de 1566, pues así consta de un soneto inserto en la edición de sus obras de dicho año [1]. De las tres piezas de esta colección, *La Tolomea*, *La Serafina* y *La duquesa de la Rosa*, la primera desenvuelve el argumento, tratado antes por sus más célebres contemporáneos en *Los engaños* y *La Medora*, si bien no es digna de alabanza por las invenciones fantásticas y absurdas que la llenan. En ésta figuran, al lado de personajes vulgares, un encantador, un duende, el dios Febo, Cupido, Orfeo, Medea y un demonio. Obsérvase en las otras dos composiciones de Alonso de la Vega cierta afición á lo fantástico y romántico, mucho más pronunciada y fuerte que en Lope de Rueda, censurable en *La Serafina*, y no del todo vituperable en *La duquesa de la Rosa*. El argumento de esta comedia, fundado en una novela de Bandelo, aunque sin seguirla servilmente, es como sigue: Enamórase una princesa de Dinamarca del príncipe español Dulcelirio, que reside en la corte de su padre, y le entrega, para memoria suya, una

(1) Las tres famosísimas comedias del ilustre poeta y gracioso representante Alonso de la Vega. Agora nuevamente sacadas á luz por Juan de Timoneda, en el año de 1566. Valencia.

sortija al despedirse para regresar á su patria. Cásase después con el duque de la Rosa, noble francés; cae enferma, y promete, si se cura, hacer una peregrinación á Santiago de Compostela. Ya restablecida, pasa por Burgos, á la vuelta de su viaje, y se hospeda en aquella ciudad en el palacio del príncipe Dulcelirio, quien le enseña la sortija, prenda de su antiguo amor; ella, sin embargo, fiel á los deberes de su estado, no se da por entendida, y retorna sin tardanza á la corte de su esposo. Aquí enciende poderosa pasión en el pecho del mayordomo del duque, y arrastrado por ella se decide al fin á declararse, recibiendo por respuesta una rotunda y desdeñosa negativa. Quiere entonces vengarse el desdeñado, y con este objeto persuade á un cortesano á ocultarse en la habitación de la duquesa; despierta los celos de su esposo, le hace dudar de la fidelidad de su esposa, y lo lleva al aposento en donde se escondía su cómplice, á quien los dos matan. La duquesa es llevada á la cárcel y condenada á muerte, si en el plazo de tres meses no se presenta un caballero á defender su inocencia. Visítanla en la prisión la Verdad, el Consuelo y la Salud: los mensajeros, que envía á Dulcelirio, regresan trayendo respuestas evasivas; pero no tarda éste en presentarse, y disfrazado de monje la confiesa, convenciéndose así

de su inocencia, por cuya razón la defiende, y vence á su calumniador. Para que esta acción tenga un desenlace conveniente, es menester que muera el duque; así sucede, en efecto, pues fallece de calenturas, y la duquesa y Dulcelirio se casan ya sin obstáculo. Este argumento, comprendiendo también su extraño desenlace, es de la misma especie que muchas comedias posteriores de la época de Lope de Vega, y hasta se podría pensar, al leerla, que es una de ellas, si no se opusiera á esta ilusión la prosa en que está escrita, circunstancia que indica á las claras su mayor antigüedad. Algunas otras particularidades demuestran también que pertenece á la infancia del arte; pero á pesar de todos sus defectos, puede sostener con ventaja la comparación con las mejores de Lope de Rueda, y ningún crítico sensato podrá disputar su mérito.

Juan de Rodrigo Alonso (*Comedia de Santa Susana*) (1) y Francisco de Avendaño permanecieron fieles á la forma métrica del drama. Una comedia del último, cuyo título, á causa de

(1) Comedia hecha por Juan de Rodríguez Alonso (que por otro nombre es llamado de Pedrosa), vecino de la ciudad de Segovia, en la cual por interlocución de diversas personas, en metro se declara la historia de Santa Susana á la letra, cual en la prosecución claramente parescerá: hecha á loor de Dios Nuestro Señor, año de 1551.

su longitud, puede verse en la nota [1], parece haber sido la más antigua, en que se halle la división en tres jornadas, seguida después generalmente. Esta innovación, por lo demás, no tuvo, sin duda, muchos imitadores, pues hasta pasados treinta años no encontramos otras piezas que la ofrezcan.

La *Comedia Pródiga*, de Luis de Miranda [2], es la historia del hijo pródigo, arreglada al país y al tiempo en que se escribió, y enriquecida con algunas situaciones nuevas é interesantes. No puede decirse que sea extraordinario su valor poético; pero las situaciones y caracteres son fieles pinturas de la vida real, llenos de movimiento, y su forma y redondillas, por lo que hace á su expresión, merecen

(1) Comedia nuevamente compuesta por Francisco de Avendaño, muy sentida y graciosa, en la cual se introducen las personas siguientes: la Fortuna, un caballero quejoso de ella llamado Muerto, otro caballero herido de amor llamado Floriseo, una doncella llamada Blancaflor; dos pastores, el uno llamado Salaver y el otro Pedrucio, y un paje llamado Listino: 1553.—No dice el lugar en que se imprimió.

(2) *Comedia Pródiga.* Dirigida al muy magnífico señor Juan de Villalba, de la ciudad de Plasencia, compuesta y moralizada por Luis de Miranda, placentino, en la cual se contiene (demás de un agradable y dulce estilo) muchas sentencias y avisos muy necesarios para mancebos que van al mundo, mostrando los engaños y burlas que están encubiertos en fingidos amigos, malas mujeres y traidores sirvientes. Impresa en Sevilla, en casa de Martín de Montesdoca: acabóse á diez días de diciembre, año de 1554.

nuestro aplauso. La fábula es, en pocas palabres, la siguiente: Pródigo, á pesar de la viva oposición de su padre, abandona su casa paterna, y se alista en una banda de soldados para correr el mundo. Acompáñale Felicero, fiel criado, á quien su padre encarga que lo cuide y asista; hácese pronto de malos amigos, en cuya compañía gasta todo su dinero, y anda en tales pasos, que al fin va á parar á la cárcel. Sólo le queda una pequeña suma, con la cual soborna al carcelero y escapa de su prisión, contrayendo amistad con una alcahueta, que le facilita la entrada en casa de una bella, llamada Alcana. Felicero, que pierde la esperanza de que se corrija su señor, retírase á un desierto para hacerse ermitaño. Pródigo, mientras tanto, disfruta de su bella, hasta que una noche, al bajar por la ventana, se resbala de la escalera y cae de bastante altura, lastimándose y yaciendo en el suelo sin poderse valer, circunstancia, que aprovechan la alcahueta y sus amigos, para despojarle de sus vestidos y del poco dinero con que cuenta. Tan grande llega á ser su miseria, que se ve obligado á ganar su sustento en las más humildes ocupaciones, hasta que se arrepiente, busca á Felicero en su soledad, y alentándole éste en su propósito de corregirse, torna al hogar paterno, en donde su padre lo recibe con alegría.

CAPÍTULO VIII.

Juan de Timoneda.—Dramas religiosos, y su división en *autos* y *comedias divinas*.—Juan de Malara y otros poetas dramáticos de Sevilla.—Perfeccionamiento del aparato escénico por Pedro Navarro.—Noticia de las compañías errantes de *El viaje entretenido de Agustín de Rojas*.

Los literatos señalan á Timoneda como á imitador de Lope de Rueda (1). Cuando se examinan atentamente las obras dramáticas de este poeta, célebre también en otros géneros literarios, se deduce que en distintos períodos de su vida siguió diver-

(1) El mismo, de quien ya hemos hablado, como editor de Lope de Rueda y de Alonso de la Vega. Fué librero en Valencia, y vivía aún á fines del siglo XVI ó á principios del XVII, aunque ya muy anciano. Así lo prueban estos versos de Cervantes *(Baños de Argel*, jornada tercera):

> «Antes que más gente acuda
> El coloquio se comience,
> Que es del gran Lope de Rueda,
> Impreso por Timoneda,
> Que en vejez al Tiempo vence.»

Las ediciones de sus comedias son:

sos modelos dramáticos. La mayor parte de sus piezas han sido escritas bajo el influjo de Torres Naharro, y probablemente antes de la aparición de Lope de Rueda. Después, sin duda, se dedicó Timoneda á imitar al último, sobre todo en algunos pasos. La *Comedia Cornelia*, en nada parecida á las obras ya citadas, es una imitación de *El Nigromante* de Ariosto; y *Los Menecmos*, de la de Plauto, que lleva el mismo título.—Bastan las indicaciones anteriores para comprender que Timoneda no se distinguía por su originalidad, y pasando aún más allá, podemos también decir que ni aun entre los imitadores ocupa elevado puesto. Sus invenciones, siempre que no se apropia las ajenas, son por lo general disparatadas, ya triviales hasta el exceso, ya absurdamente fantásticas. En la *Comedia Aurelia* edifica un avaro una torre, con ayuda de un encantador, y encierra en ella todos sus tesoros. Una sortija es la llave del encanto, y si se rompe, desapa-

Comedia llamada *Cornelia.*—Comedia de los *Menecmos*, Ambas en Valencia, 1559.

Turiana, en la cual se contienen diversas comedias y farsas muy elegantes y graciosas, con muchos entremeses y pasos apacibles, agora nuevamente sacados á luz por Joan Diamonte (anagrama de Timoneda). Valencia, 1565.

Coloquio pastoril. Valencia, 1567.

Auto de la oveja perdida en Cuaderna espiritual al Santísimo Sacramento y á la Asunción. Valencia, 1597.

rece al punto la torre. El viejo arroja media sortija á la mar, y después se arrepiente de su precipitación, pues ya anciano, tiene dos hijos, á los cuales, al morir, sólo puede dejar media sortija. Salucio, uno de ellos, emprende larga peregrinación después de la muerte de su padre, buscando la mitad de la sortija, que le falta. Sucédenle varias aventuras románticas, y al fin tiene la dicha de encontrar un peregrino, que, entre varios objetos curiosos, le enseña media sortija igual á la suya. Salucio le habla de la torre encantada, y regresa á su casa acompañado del peregrino. Sueldan entonces las dos piezas, y apenas acaban esta operación, desaparece la torre con horrible ruido. El peregrino, á quien los dos hermanos son deudores de este bien, recibe en premio la mano de Aurelia, hermana de Salucio.

En la *Farsa Rosalina* encontramos dos mercaderes llamados Leandro y Antonio, que, cansados de las cosas del mundo, resuelven encerrarse en un monasterio sin participarlo á nadie. Rosalina, hija de Leandro, sabe por su tío Lucano la desaparición de su padre, y su pena es tanto mayor, cuanto que también le afligen las persecuciones de un portugués, que la ama, y de cuya importunidad sólo puede librarle un poderoso protector. Mientras tanto se presentan en el convento los dos mercade-

res; fíjase la hora en que han de profesar; pero al aproximarse, se les aparecen el Demonio, el Mundo y la Carne, y les aconsejan que no renuncien tan locamente á los placeres terrenales. Antonio y Leandro se quedan estupefactos; hacen la señal de la cruz, ante cuyo signo huyen los fantasmas, y entran en el claustro. En las escenas siguientes, Lucano participa á su sobrina este paso de su padre, y ambos resuelven seguir su ejemplo, y dedicarse á la vida contemplativa. En esta fábula tan pobre, abundan groseros chistes de los criados de ambos sexos (1).

(1) Hay otras dos colecciones de autos sacramentales de Juan de Timoneda, muy raras, con el siguiente título:

Ternario Sacramental, en el cual se contienen tres auctos: El de La Oveja perdida. El de El Castillo de Emaús. El de la Iglesia. Tres espirituales representaciones en loor del Sanctísimo Sacramento, compuestas por Joan Timoneda. Valencia, en casa de Joan Navarro, año de 1575.

Segundo Ternario Sacramental que contiene tres auctos: el de La Fuente Sacramental, el de Los Desposorios, el de La Fe. Ib. cod. anno.

Parte del personal de estos autos consiste en figuras alegóricas.

Sólo por indicación de algunos escritores, no por haberlo visto, tengo también noticia de una colección antigua de comedias, titulada *Jardín de Comedias de poetas valencianos*, impresas (según se dice) por Felipe Mey en 1585 en Valencia, en cinco tomos. Pero ¿en dónde está este libro, y quién lo ha visto alguna vez? Es siempre extraño, que, por lo general, se conozca el título, y, sin embargo, nadie sepa qué comedias son éstas.

El lenguaje de las comedias en verso de Timoneda es descuidado, y no exento de afectación. Mejor es la prosa, especialmente la de los pasos, que, por la gracia y naturalidad del diálogo, puede rivalizar con la de su modelo, muy superior á él en *vis cómica*. Timoneda dió á alguna de estas pequeñas farsas el nombre de *entremés*, que distinguió más tarde á las parecidas á ellas.

Los escasos trabajos de otros poetas dramáticos de este tiempo, que han llegado hasta nosotros, no tienen la suficiente importancia para tratar de ellos aparte [1].

El auto ya citado de Timoneda, sencillo y poco notable bajo ningún concepto, puede, sin embargo, servirnos de punto de partida para hablar del drama religioso de este período. Muy escaso es el número de producciones de este género [2], que ha llegado hasta nosotros,

(1) *Farsa Rosiela*, nuevamente compuesta. Cuenca, 1558. De autor desconocido.

Tres *pasos* de autores también desconocidos, impresos en el *Registro de representantes* de Timoneda. Valencia, 1561. En el *Patrañuelo* de Timoneda (Valencia, 1566) se habla de una comedia *Feliciana*, y en el *Indice* de la Inquisición de 1559, de una *comedia de Peregrino y de Ginebra*.

(2) Una composición en forma dramática, tan notable como rara, es la que se titula *Las cortes de la muerte, á las quales vienen todos los estados; y por vía de representación dan aviso á los vivientes y doctrina á los*

lo cual no deja de ser extraño, aunque no por eso nos autorice á deducir que las representaciones religiosas no fueron tan frecuentes en

oyentes. Llevan gracioso y delicado estilo. Dirigidas por Luis Hurtado de Toledo al invictissimo Sr. D. Phelipe, Rey de España y Inglaterra, su señor y Rey. Año de 1557. (El título, que lo encabeza, sin fecha del lugar de impresión, y en 4.°, es *Cortes de casto amor y cortes de la muerte, con algunas obras en metro y prosa de las que compuso Luis Hurtado de Toledo. Por él dirigidas al muy alto y poderoso Sr. D. Phelipe, Rey de España. Año* 1557.)

Aparece de la dedicatoria, que la obra fué comenzada por Micael de Carvajal, natural de Placencia, y terminada por Luis Hurtado.

El introito anuncía que la muerte viene á convocar Cortes de todos los estados y naciones:

Por mandado divino
La muerte viene á hazer
Cortes, y accortar camino
A muchos, que piensan ser
Larga su estrella y su sino,
Y á sus cortes llamará
Todas naciones y estados,
Cada qual lo notará.
Sed atentos y callados
Que siento que llega ya.

Primero se presentan la muerte, el dolor, la edad, el tiempo, dos ángeles, San Agustín, San Jerónimo y San Francisco. El tiempo pronuncia la proclama general siguiente:

Sepan todos los vivientes
Como el linage umanal
Se quexa, y mortales gentes
Con quexas impertinentes
De la muerte temporal
Cúlpanla todos diziendo,
Quan á priessa y de corrida
Los saltea y va hiriendo,
Y que apenas van naciendo
Quando les siega la vida.
Ella quiere descargarse
De la culpa, que le es puesta,

estos años como en los anteriores. Hay, al contrario, documentos que lo prueban, como un acuerdo del ayuntamiento de Carrión de los

Y en este caso allanarse,
Y por razones mostrarse
Quan con razón los molesta.
Y así sepan los mortales,
Que sintiendo ella esta injuria
Haze cortes generales,
Con trompetas y atabales
Se van pregonando á furia.
Y porque todos bien crean
Quella nos causa temores,
Todos vengan ó provean
Los que huyen y desean
De embiar procuradores,
Y entre todos los nascidos
El que sintiere agraviarse
Venga y diga sus gemidos,
Y á los al mundo venidos
Ansí manda apregonarse.

Todas las edades y clases de los hombres acuden á consecuencia de esta convocatoria, llenando la mayor parte de la obra sus diálogos y disputas con la muerte. Los personajes son singularmente numerosos y diversos. Algunos pasajes se distinguen por su energía y elevación. La muerte vence al cabo; exhorta á los hombres á no fiarse del mundo, y anuncia la llegada del ante-Cristo. Al fin trae un demonio á Lutero para recibir su castigo:

CARNE. ¿Qué castigo se dará
Al que engaños tan contrarios
Os ha hecho aquí do está?
¿Qué castigo? el que se da
á los vellacos falsarios.
CARON. Abreviemos que he recelo,
No haya otro engaño y presa,
Con que nos ponga del duelo,
No quede huesso ni pelo
Que no sea hecho pavesa.
(Aquí atan á Lutero para quemarle.)
CARON. Sus, sus, fenezca el maldito
De los malos el peor,
Pues ha falsado lo escripto,
Aquí do hizo el delito
Pague la pena el traidor.

Condes, del año de 1568, del cual se desprende que el día de Navidad habían de representarse dos autos al menos (1), sacados de las Sagradas Escrituras, y los cánones del concilio toledano de 1565 y 1566, que casualmente confirman otros análogos del concilio de Aranda, celebrado un siglo antes. Los dramas religiosos sólo pueden representarse, previa la censura de la superioridad eclesiástica, y nunca en las iglesias al mismo tiempo que se celebra el culto divino; prohíbense para siempre en el día de los Inocentes; y por último, se dispone en ellos que, por ningún pretexto, se encarguen los clérigos de representar cualesquiera papeles de los mismos (2).

MUERTE. Entienda todo varón
Y toda mujer criada
La materia de que son,
Y concedamos perdón
Que esta obra es acabada.

Atendiendo á su gran extensión, parece inverosímil que esta obra estuviera destinada á representarse, y es probable que Cervantes recordara alguna composición posterior semejante, cuando habla del auto de las *Cortes de la muerte* en el pasaje tan conocido del D. Quijote.

(1) Tít. I. Procesión del Corpus, art. 7.°: Otrosí es ordenanza que en dicho día en cada un año haya lo menos dos *autos* que sean de la Sagrada Escritura, que se representen en dicha procesión, el uno en la media villa arriba, y el otro en la media villa abajo, en el lugar donde le pareciese á la justicia y reglamento.—Véase á Jovellanos, *Memoria sobre las diversiones públicas*. Madrid, 1812, pág. 54.

(2) *Prohibet sancta synodus in posterum turpem illum*

Un auto del Nacimiento, de Pedro Suárez de Robles (1561), nos ofrece noticias interesantes para formar una idea exacta del estado de los dramas religiosos. Dice así: «Han de salir los pastores en dos hileras repartidos; delante de ellos el que tañe el psalterio ó tamborino: al son irán danzando hasta en medio de la iglesia, y allí harán algunos lazos, y tras de los pastores irán los ángeles con los ciriales, y si hubiere aparejo ocho ángeles que llevan el palio

abusum, quod die Innocentium intra ecclesiam theatrales quidam ludi edi publice consuevere magna cum ordinis ecclesiastici ignominia, necnon et divinæ majestatis offensa, quippe qui christianorum oculos, quos oportet ad spiritualia provocari, ab his ad peccandi libidinem avertant... spectacula vero, ludi quicumque et choreœ quæ alioqui præmisso examine premittente ordinario non alias in aliquot solemnitatibus ac processionibus agenda sint, nullo modo dum divina officia vel celebrantur vel dicuntur, intra ecclesiam ipsam agi permittantur... Caveant tamen episcopi et eorum vicarii nedum solemnitatis divinæ causa ludos aliquot et espectacula edi publice permittere velint, ea permittant quæ vel in minimo christianam religionem offendere, vel spectanlium animos in pravos mores quoquomodo inducere valeant... Decernit etenim sancta synodus non alios ludos, non alia spectacula permittenda ab episcopo fore, quam quœ ad pietatem spectantium animos movere, et à pravis moribus deterrere possint.

Et ne quid fiat quod ordini ecclesiastico sit indecens, prohibet sancta synodus quoscumque in sacris constitutos aut beneficium ecclesiasticum habentes, ne in quocumque loco et tempore larvis personati incedant aut cujusque in quibuscumque spectaculis ac ludis personan agant, etc.

(El santo concilio prohibe desde ahora el torpe abuso

del Santísimo Sacramento, y debajo irá Nuestra Señora y San José, y llegarán hasta las gradas del altar mayor, y allí estará una cuna á modo de pesebre, y allí pondrán al Niño Jesús, y de rodillas Nuestra Señora y San José puestas las manos como contemplando; los ángeles repartidos á un lado y á otro, y mirando hacia el Niño, y estando de esta manera acabarán los pastores de danzar; y luego saldrá un ángel al

de que en el día de los Inocentes se acostumbre celebrar dentro de la iglesia ciertos juegos escénicos, ya por la ignominia que de ellos resulta al orden eclesiástico, ya por la ofensa que se infiere á la Divina Majestad; y como haya algunos adecuados para atraer las miradas de los cristianos á las cosas espirituales, apartándolos de las ocasiones... pero los espectáculos, cualesquiera juegos y coros, que, previa licencia del ordinario, sólo se han de celebrar en ciertas solemnidades y procesiones (nunca al mismo tiempo que los divinos oficios), podrán entonces celebrarse dentro de la misma iglesia. Cuiden, no obstante, los obispos y sus vicarios, que al conceder su permiso para dar públicos juegos y espectáculos, sólo lo extiendan á los que en nada puedan ofender á la religión cristiana, ni desmoralizar en lo más mínimo á los espectadores... Decreta también el santo concilio, que el obispo no ha de consentir otros juegos ni espectáculos, que aquéllos que muevan á la piedad á los ánimos de los espectadores y puedan apartarlos de las malas costumbres.

Y para que nada se haga impropio del orden eclesiástico, prohibe el santo concilio que todos los que hayan recibido las sagradas órdenes ó que tengan beneficios eclesiásticos, se cubran con máscaras ó disfraces en cualquier lugar y tiempo, ó que representen papel alguno en cualesquiera espectáculos y juegos.—*(T. del T.)*—Concil. Tolet., a. 1565, act. cap. XXI.

púlpito y dirá lo siguiente... y los pastores, oyendo la voz, mostrarán espantarse mirando para arriba á una y otra parte.» La acción del auto, al cual preceden estas instrucciones para la representación, es como sigue: El ángel anuncia á los pastores el nacimiento del Señor, y desaparece inmediatamente: los demás entonan un villancico en alabanza del recién nacido, y los pastores, al oirlo, resuelven buscar al Niño Dios; sigue después otro villancico, que cantan alternando ángeles y pastores, y éstos se acercan al pesebre, y cada uno de ellos ofrece al Niño un presente, y dice un par de estrofas: San Juan les da las gracias, y la Santísima Virgen les promete ser su intercesora (1).

(1) Una obra manuscrita, existente en el Archivo de Huesca, titulada: *Ceremonial de la Santa Iglesia de Huesca, dispuesto é ilustrado con notas que indican su origen y expresan sus variaciones, por el Dr. D. Vicente de Nevellas y Domingues Bilbilitano*, contiene en el libro II, la cuenta siguiente de los gastos de un auto de Navidad, probando que, desde el año 1487, del cual copiamos otra cuenta semejante, se había aumentado sobre manera el aparato escénico de esta clase de representaciones.

Expensa ordinaria.

Iten á 15 *de Enero de* 1582, *por mandato de los señores del Cabildo, dí á su platero ciciliano ciento diez y seis sueldos para hacer una boca de infierno y unos vestidos y cetros y otras cosillas para la representación de la noche de Navidad como parece por una cuenta de su mano. Mas le dí por su trabajo que estuvo diez días ó más ocupado en hacello ochenta sueldos por las dos partidas*, 190 *s. Iten el*

Los cánones mencionados del concilio de Toledo, que confirmó el compostelano hacia la misma época, y posteriormente otro toledano en 1582, no lograron, como se verá después, desterrarlos por completo de las iglesias; pero sin duda contribuyeron á que poco á poco se fuese aboliendo esta costumbre; de suerte que ya no sólo se aplaudían los autos propiamente dichos, representados hasta entonces en tablados erigidos con este objeto en diversas solemnidades religiosas, sino también las *comedias divinas*, que tomaron posesión de los teatros, destinados en un principio á dramas profanos. Por lo demás, tocamos ahora un punto, relativo al desarrollo del arte dramático en España, envuelto en cierta oscuridad, que apenas comienza á disiparse. No existe drama alguno religioso, que corresponda al período comprendido entre 1561 y los últimos diez años del siglo, ni se hallan tampoco datos históricos que nos ayuden á conocer los perdidos. Pero estas prohibiciones eclesiásticas tan repetidas nos hacen pensar, que, según parece

mismo día pagué de seis pares de zapatos para los representantes cincuenta y cuatro sueldos, á 9 *s. el par. Mas pagué á un escopetero por los cohetes y duxidores que hizo para la dicha representación ocho reales, y más pagué de encordar dos orguelas para la dicha fiesta,* 8 *s. por las tres partidas LXXVIII sueldos.*

probable, no todas las representaciones religiosas fueron tan sencillas é inocentes como los autos impresos que conocemos, pues á ser esto cierto, no hubiesen excitado ese celo contra ellas. Es de sospechar, al contrario, que representaban la vida de los héroes del Antiguo y Nuevo Testamento, la de los santos, etc., de la misma manera que los misterios y moralidades francesas; que su acción era muy complicada y numerosos sus personajes, y que abundaban en ellas las alegorías y los rasgos licenciosos populares (1). Pero, ¿cuándo se des-

(1) Varios documentos, descubiertos en los últimos años, resuelven la cuestión que proponemos en este lugar, confirmando de una manera chocante la presunción expuesta en él por mí.

Desde luego hay una publicación interesante del Señor D. Fernando Wolf (el auto del Corpus de *La danza de los muertos*, Viena, 1852) demostrando, que, ya en la mitad del siglo XVI (1551), se representaban composiciones alegóricas para solemnizar la fiesta del Corpus, las cuales, en lo más sustancial, llevan el sello de los autos sacramentales posteriores. Además, una colección manuscrita de comedias antiguas, adquiridas en Madrid, nos ofrece datos bastantes para penetrar con más seguridad y extensión en la literatura dramática del período de que tratamos ahora. De los 95 dramas, contenidos en este manuscrito, hay á la verdad sólo uno con fecha (fólio 280 en el reverso del *Auto de la Resurrección de Cristo*, se lee una licencia para representarse, dada en Madrid el 28 de Mayo de 1568); pero no hay razones para dudar, de que casi todas ellas correspondan al mismo tiempo.

Excepto el entremés de *Las esteras*, cuyos personajes

envolvió la forma especial alegórica del *auto sacramental*, que alcanzó después tan universal aplauso? ¿Sucedió acaso esto antes de la época indicada? No puede negarse la posibilidad de que así sucediera, pues hemos apuntado, al hablar de Gil Vicente, los gérmenes de esas composiciones alegórico-religiosas; y aunque los autos españoles propiamente dichos, examinados hasta ahora, no sean alegóricos, no por eso hay razones bastantes para afirmar, que no fuesen escasos restos de una literatura mucho más rica en un principio. ¿Cuándo, por último, formaron las *comedias divinas* una clase distinta de los *autos?* No cabe hacer estas preguntas sin intentar, al menos, darles una respuesta, aun-

son de la sociedad de aquella época, escrito en prosa, y que recuerda mucho los pasos de Lope de Rueda, son todos de asuntos religiosos y en verso, dividiéndose en clases, á saber: la primera, la de aquellas piezas, que contienen exposiciones históricas de la Biblia, y cuya mayor parte son llamadas *autos*, y la segunda, de las que se distinguen por sus tendencias alegóricas, celebrando por lo general el Sacramento del altar, y denominadas por lo común *farsa Sacramental*, y alguna vez *Coloquio*. El auto de la Muerte de Abdonias, por ejemplo, y el de *los Desposorios de Moisén*, ofrecen una dramatización sencilla de asuntos bíblicos, y al contrario, en la farsa Sacramental llamada *Desafío del hombre*, encontramos personajes alegóricos, como Lucifer, el Orgullo, la Mentira, la Sencillez, el Angel de la guarda, la Iglesia, la Oración y el Arrepentimiento. Mayor es aún el número de personajes de esta especie en el *Auto de los triunfos de Petrarca á lo divino*. Alternan en su diálogo la Razón, la Sensibilidad, el

que sólo se funde en presunciones. Si algún día se despierta entre los españoles el mismo ardiente deseo de investigar los orígenes de su literatura que entre los franceses, ingleses y alemanes modernos, se rebuscarán, sin duda, los archivos de las iglesias y monasterios, y se publicarán documentos, que arrojen alguna luz sobre este punto. Acaso entonces no sea sólo una sospecha, sino una demostración evidente lo que hasta ahora se desprende de los escasos vestigios que se conservan; á saber: que los antiguos dramas religiosos, así en España, como en Francia é Inglaterra, se dividen en dos clases principales: en representaciones histó–

Amor, David, Adán, Sansón, Salomón, la Castidad, Cuatro doncellas, la Muerte, Abraham, Absalón, Alejandro, Hércules, los cuatro Evangelistas, las cuatro Estaciones del año, Jesucristo, etc.

Otros autos antiguos, probablemente del mismo tiempo, se encuentran también en el *Cancionero* (nunca impreso) del Licenciado Horozco. El manuscrito, que yo he visto, lleva la fecha de 1580 en Toledo, pero los autos contenidos en él, parecen más antiguos. Sus títulos son:

Representación de la historia evangélica del Capítulo nono de San Juan que comiença. Et præteriens Jesus vidit hominem cæcum.

Representación fecha por el Auctor de la historia de Ruth.

Coloquio de la Muerte con todas las edades y estados.

Entremés, que hizo el auctor á ruego de una Monja, parienta suya evangelista, para representarse como se representó en un monasterio de esta cibdad, día de San Juan Evangelista.

ricas de la Sagrada Escritura (misterios ó representaciones de milagros), y en piezas morales alegóricas (ó moralidades). A la primera corresponden las llamadas después *comedias divinas*, y á la segunda los *autos*, en la significación estricta, que tuvo más tarde esta palabra (1).

(1) En un manuscrito de la Real Academia de la Historia, que lleva el título de *Comœdiæ, dialogi et orationes, quas P. Acevedus, sacerdos societatis Jesu, componebat*, se encuentra una serie de comedias y dramas religiosos, que se representaron en Sevilla y Córdova de 1556 á 1572. Parte está en lengua latina, parte en mezcla de latín y español, y pertenecen á la numerosa clase de dramas informes, destinados á representarse en los claustros de los conventos ó en los salones de las escuelas. Los editores de la traducción española de la *Historia de la literatura* de Ticknor, han dado un largo Catálogo de ellas, que yo podría aumentar considerablemente, si la importancia del asunto lo mereciera. Bástame añadir los títulos siguientes: *Actio in honorem Virginis Mariæ distincta en tres actus.— Comœdia Lucifer furens.— Trofeo del divino amor.— Comedia prodigi filii.— Comedia habita Hispalis in festo Corporis Christi*, 1562. (Latín y español). *Comœdia: bellun virtutis et vitiorum.—Exercitatio literarum habita Granatæ.*

Las piezas indicadas son casi todas de argumento sencillo, y no muy largas, pero curiosas por que prueban que en los colegios de jesuitas de España, que se distinguieron por su afición á las espectáculos teatrales, casi desde que se fundó la orden hasta su supresión, se celebraban también representaciones de ciertas obras en las grandes solemnidades, con aparato escénico suntuoso. La descripción detallada de la representación de una comedia con figuras alegóricas (titulada *Obrar es dudar)*, hecha en el colegio de Jesuitas de Madrid, se encuentra

No son menos graves los obstáculos, con que tropieza el que escribe la historia del teatro español, cuando intenta investigar los progresos del drama profano bajo los inmediatos sucesores de Lope de Rueda; la literatura dramática de este período, cuyos monumentos pudiera estudiar, ha desaparecido casi por completo, y las escasas noticias, que acerca de ella se conservan, únicos datos que existen, están llenas de singulares contradicciones. Entre éstos se distinguen por su claridad los relativos á los ensayos, hechos por algunos poetas de Sevilla. Esta ciudad, floreciente ya desde muy antiguo, llegó después á su mayor altura cuando se convirtió en el centro principal del comercio entre España y América, ofreciendo al arte dramático un terreno muy adecuado á su desarrollo. De aquí había salido Lope de Rueda, y aquí también se manifestó cierta tendencia literaria, esencialmente diversa de la popular, á que se consagrara aquel poeta. Una escuela erudita se propuso, como fin capital de sus esfuerzos, la imitación de los modelos clásicos.

en el cuaderno: *Traslado de una relacion que escrivió un Cavallero de esta corte acerca de las fiestas, que el imperial cōlegio de la Compañía de Jesús de Madrid hizo este año de* 1640 *al fin del primer siglo de su fundación.* La decoración del teatro era de Cosme Loti, *que en tantas ocasiones ha llenado de admiración á Italia, patria suya y á nuestra España.*

Los orígenes de esta escuela, según vemos en la *Poética* de Juan de la Cueva, alcanzan hasta la mitad del siglo XVI. Juan de Malara, natural de Sevilla y el representante más notable de ella, había escrito una comedia en Salamanca en el año de 1548, cuando estudiaba en su universidad, á la cual tituló *Locusta*, y fué representada por estudiantes. Después que regresó á su ciudad natal, escribió, según parece, multitud de comedias á la manera de las antiguas, que se representaron en los teatros de Sevilla. De una de ellas, que se representó en un convento de Utrera en 1561, dice un antiguo analista, que es una imitación de los cómicos latinos, y que, contra lo hecho por Lope de Rueda, está toda escrita en verso (1). La Cueva llama á Malara el Menandro del Betis, y dice que hacia este mismo tiempo eran famosos por sus comedias al estilo antiguo los poetas Guevara, Gutierre de Cetina, Cozar, Fuentes y Mejía.

He aquí sus palabras:

"Ya fuimos á estas leyes (2) obedientes
Los sevillanos cómicos *Guevara*,

(1) Rodrigo Caro, *Claros varones de Sevilla* y *Antigüedades de la villa de Utrera*.—V. á Navarrete, *Vida de Cervantes*. Madrid, 1819, pág. 410.—Moratín, catálogo del año 1561.

(2) Las de los clásicos.

Gutierre de Cetina, Cozar, Fuentes,
El ingenioso *Ortiz*, aquella rara
Musa de nuestro astrífero *Mejía*,
Y del Menandro Bético *Malara*.
Otros muchos, que en esta estrecha vía
Obedeciendo al uso antiguo, fueron
En dar la luz á la cómica poesía.
Y aunque alcanzaron tanto no excedieron
De las leyes antiguas que hallaron,
Ni aun en una figura se atrevieron.
Entiéndese que entonces no mudaron
Cosa de aquella ancianidad primera,
En que los griegos la comedia usaron.
Ó por ser más tratable ó menos fiera
La gente, de más gusto ó mejor trato,
De más sinceridad que en nuestra era.
Que la fábula fuese sin ornato,
Sin artificio y pobre de argumento,
No la escuchab n con desdén ingrato
El pueblo recibía muy contento
Tres personas no más en el tablado,
Y á las dos solas explicar su intento.
Un gabán, un pellico y un cayado,
Un padre, una pastora, un mozo bobo,
Un siervo astuto y un leal criado
Era lo que se usaba, sin que el robo
De la espartana reina conociesen,
Ni más que el prado ameno, el sauce ó pobo (1).„

También parece que ya se habían compuesto

(1) *Parnaso español*, tomo VIII, págs. 60 y 61.

en Sevilla tragedias imitadas de los clásicos. Del mismo Malara dice Juan de la Cueva, que ha llevado al teatro *mil tragedias*, y que en este género intentó romper las estrechas vallas del drama antiguo trágico, y que, en vez de imitar servilmente la forma clásica, creó una nueva. Por lo demás, la palabra *mil* no debe tomarse aquí al pie de la letra, como ha hecho Signorelli, sino en la significación ordinaria y general, que tiene en el lenguaje común. Sólo se ha conservado el título de una de estas tragedias de Malara, denominada *Absalón* (*Juan de Malara, Filosofía vulgar*, impresa en 1568), y no se sabe tampoco que se imprimiera nunca ninguna de ellas.

En lo restante de España tuvo poco influjo la escuela dramática de Sevilla, y el único, que la nombra expresamente, es el citado Juan de la Cueva, natural de ella. Es dudoso que Agustín de Rojas aluda á las obras de estos poetas ó á otras perdidas, cuando habla así de los progresos de la comedia después de Lope de Rueda:

"Después, como los ingenios
Se adelgazaron, empiezan
Á dexar aqueste uso,
Reduciendo los poetas
La mal ordenada prosa

En pastoriles endechas (1),
Sin más hato que un pellico,
Un laúd, una vihuela,
Una barba de zamarro,
Sin más oro, ni más seda.
Y en efecto, poco á poco
Barbas y pellicos dexan,
Y empiezan á introducir
Amores en las comedias,
En las cuales ya había dama,
Y un padre que aquesta cela:
Había galán desdeñado,
Y otro que querido era;
Un viejo que reprehendía,
Un bobo que los acecha,
Un vecino que los casa
Y otro que ordena las fiestas.
Ya había saco de padre,
Había barba y cabellera,
Un vestido de mujer,
Porque entonces no lo eran
Sino niños............"

Salta á los ojos que este autor se equivoca indudablemente en un punto, puesto que el amor había sido la base de las comedias de Lope de Rueda, y no era posible que sólo en las obras de los dramáticos posteriores apare-

(1) La palabra *endechas*, según parece, no se toma aquí en sentido estricto, sino en general; y por tanto, no distingue al verso asonante trocaico de tres pies.

ciese como el móvil principal de los sucesos. Por lo demás, la descripción vaga y general, que hace de este linaje de espectáculos, nos hace sospechar que acaso no eran bastante profundos y concienzudos los estudios, á que se consagrara, acerca de la historia del teatro español. Verdad es que sus errores no pueden refutarse concreta y cumplidamente, aunque se sienta que existen en el fondo. Sólo la noticia, que pone á la conclusión, se halla confirmada por otro documento, á saber: por una ley de Felipe II, en la cual se prohibe á las mujeres salir á las tablas, y se indica el medio de obviar este inconveniente, representando los niños sus papeles. Sin embargo, esta ley, según parece, fué anulada en el mismo reinado, hacia 1580 [1].

Entre los autores, de quienes habla Rojas, por la fama que adquirieron en el teatro, cuéntanse los toledanos Bautista, Juan Correa, Herrera y Pedro Navarro [2]. No se sabe con certeza, si todos estos fueron á un tiempo poetas dramáticos y directores de compañías. La primitiva significación de la palabra autor, que comprendía en un principio ambas funciones,

(1) *Alonso, mozo de muchos amos*, compuesto por el Dr. Jerónimo de Alcalá Yáñez. Barcelona, 1625, página 141.

(2) *Viaje entretenido*, edición de 1793, pág. 278.

degeneró después en la más estricta, que designó tan sólo á los directores de compañías. Navarro, según indica la vaga expresión usada en el *Viaje entretenido* y en el *Catálogo Real de España*, inventó los teatros, esto es, la maquinaria, escenario y decoraciones movibles, aunque todo ello imperfecto y grosero (1). Algo más explicito es Cervantes acerca de este punto. Dice así:

«Sucedió á Lope de Rueda, Naharro, natural de Toledo, el cual fué famoso en hacer la figura de un rufián cobarde. Este levantó algún tanto más el adorno de las comedias, y mudó el costal de vestidos en cofres y en baúles: sacó la música, que antes cantaba detrás de la manta, al teatro público; quitó las barbas de los farsantes, que hasta entonces ninguno representaba sin barba postiza; y hizo que todos representasen á cureña rasa, si no era los que habían de representar los viejos ú otras figuras que pidiesen mudanza de rostro; inventó tramoyas, nubes, truenos y relámpagos, desafíos y batallas (2).»

Otro autor, contemporáneo de los anteriores, esto es, de los que vivieron hacia 1570, y que, según parece, tuvo también fama, fué el

(1) *Viaje entretenido*, pág. 116.—*Cat. Real de Esp.*, por Rodrigo Méndez de Silva, fol. 1.214.

(2) Prólogo á las *Comedias de Cervantes*.

granadino Cosme de Oviedo, inventor de la costumbre de anunciar por carteles el título y los personajes de las comedias, que habían de representarse [1].

Es probable que estos directores de compañías rodaban con ellas de un paraje á otro, representándolas ya aquí, ya allí, según lo exigía la ocasión; en aldeas y ferias, en teatros que se levantaban sin arte y prontamente, ó en ciudades más principales, como Madrid, Sevilla y Valencia, en donde existían perpetuos y mejores.

Antes que tratemos de la fundación y progresos del de la primera de estas capitales, daremos algunas noticias curiosas acerca de la vida y costumbres de estos cómicos errantes. Seguramente faltaremos así al orden cronológico rigoroso, puesto que la única obra, de

(1) Digna es también de mención una fiesta dramática, que se celebró en Burgos el 27 de octubre de 1571, para solemnizar la entrada de Doña Ana, hija del emperador Maximiliano II, cuarta esposa de Felipe II. Su argumento era el rapto de la princesa Oriana del Amadís de Gaula, narrándose esto prolijamente en la *Relación verdadera del recibimiento, que la muy noble y muy más leal ciudad de Burgos, cabeça de Castilla, hizo á la Majestad Real de la Reina N. S., Doña Ana de Austria, primera de este nombre, pasando á Segovia para celebrar en ella su felicísimo casamiento con el Rey D. Felipe, N. S., segundo de este nombre. En Burgos, en casa de Felipe de Junta, año de* 1571.

que podemos aprovecharnos, es la tantas veces citada de Agustín de Rojas (*Viaje entretenido*) (1), que pertenece á una época posterior, y sus descripciones comprenden los últimos años del siglo XVI y los dos primeros del XVII. Parécenos, no obstante, que conviene anticipar estos datos, no sólo porque hay motivos para suponer que estas descripciones se refieren en lo esencial á una época anterior, sino porque más adelante, cuando nuestra atención se concentre en los teatros de las capitales y en su arte dramático, no encontramos coyuntura favorable para hablar especialmente de estos puntos aislados y concretos.

Agustín de Rojas Villandrando (2), nacido en Madrid hacia 1575, entró á los diez y seis años en el servicio militar; estuvo seis años en Francia, con las tropas de Felipe II, y preso bastante tiempo en el castillo de la Rochela, y regresó á España después de haber sufrido duros trabajos. Aquí ejerció diversos oficios y

(1) Una comedia de Agustín de Rojas, *El natural desdichado*, escrita de puño y letra del autor, existía en poder del Sr. D. Agustín Durán.

(2) Los datos más seguros acerca de su vida se encuentran en sus propios escritos. Véase además *Los hijos de Madrid ilustres en santidad, dignidades, armas, ciencias y artes*. Su autor D. Josef Antonio Alvarez y Baena. Madrid, 1789. El artículo *Rojas*, de D. Nicolás Antonio, está lleno de errores.

sirvió á diversos amos; ningún Guzmán de Alfarache, ni Lazarillo de Tormes, dice, se vió en más varias situaciones ni sirvió á dueños más opuestos. Como su suerte no mejoraba, se hizo al fin cómico, para probar de todo, y escribió hacia 1602 su *Viaje entretenido*, cuya primera edición apareció impresa en Madrid (1).

No se sabe cuánto tiempo fué Rojas actor; pero no hay duda de que en el año de 1611, en que publicó otro libro, titulado *El buen público*, había abandonado el teatro y residía en Zamora, hecho ya notario público.

El *Viaje entretenido*, cuyas cuatro ediciones consecutivas prueban el aplauso y favor, que se les dispensó en su tiempo, y del cual, según parece, tomó Scarrón la idea de escribir su *Román comique*, se compone de muy diversos ele-

(1) Que esta obra se publicó en el año de 1602, y que por tanto yerran Baena y D. Nicolás Antonio cuando hablan de una edición de 1583, lo prueban los pasajes siguientes:

"Santa Fe se fundó el año de 1491, de manera que habrá 111 años que la fundó el rey Fernando."

"Miércoles de Ceniza del año pasado de 1601, la reina de Inglaterra sentenció á degollar algunos grandes de su reino."

Conviene observar que la *loa de la comedia*, tantas veces citada, según se desprende de los diálogos de los amigos, que le preceden, es de las primeras, ó acaso la primera de las *loas* de Rojas, y por consiguiente anterior en algunos años á lo restante de la obra.

mentos, no fundidos y ligados todos entre sí con igual felicidad. Desde luego diremos que su plan dista mucho de ser regular. De sus recuerdos de la vida militar, y de lo que vió y observó más tarde en su profesión de cómico, quiso Rojas componer su libro; asimismo quiso también publicar varias *loas*, exornándolo todo con ciertos conocimientos y rasgos eruditos, no siempre traídos con oportunidad. Sirven de lazos, que traban el conjunto, unos diálogos entre cuatro actores, que viajan buscando más numerosa compañía. Van de Sevilla á Granada, y después á Toledo, Valladolid, etc. En las ciudades más importantes se detienen más largo tiempo, aunque sus descripciones de los espectáculos dramáticos, celebrados en ellas, no son tan prolijas como deseáramos. Para entretener el tiempo, cuentan los cuatro viajeros (Ríos, Ramírez, Solano y nuestro Rojas) varios sucesos de su vida, y dan alguna que otra noticia de las poblaciones por donde pasan. En todo esto hay muchas cosas insignificantes, y se hace alarde de árida é inútil erudición; pero á pesar del escaso interés que excita, encuéntranse á veces divertidos lances, y algunos datos curiosos para conocer el teatro de la época. Sirva de ejemplo el pasaje, que copiamos á continuación:

«Digo (habla Ríos, uno de los cómicos), que

salimos de la ciudad de Valencia, allá por cierta desgracia, Solano y yo; el uno á pie y sin capa, y el otro andando y en cuerpo... En efecto, llegamos á un lugar, de noche, molidos, y con ocho cuartos entre los dos, sin las asaduras: fuimos á un mesón á pedir cama, y dijeron que no la había, ni se podría hallar, porque había feria. Viendo el poco remedio que teniamos de hallarla, usé de una industria, y fuíme á una posada y dije que era un mercader indiano (que ya veis que lo parezco en el rostro): preguntó la huéspeda si traíamos cabalgaduras, y respondí veníamos en un carro, que mientras llegaba con la hacienda nos hiciese dos camas, y aderezase de cenar; hízolo, y yo fuíme al alcalde del pueblo, y díjele que estaba allí una compañía de recitantes, que pasaba de paso, si me daba licencia para hacer una obra. Preguntóme si era á lo divino, respondíle que sí; diómela, volvíme á casa y avisé á Solano que repasase el auto de *Caín y Abel*, y lo fuese á cobrar á tal parte, porque lo habíamos de representar aquella noche. Y entretanto yo fuí á buscar un tamborino, hice una barba de un pedazo de zamarro, y fuíme por todo el pueblo pregonando mi comedia. Como había gente en el lugar, acudieron muchos: esto hecho, guardé el tamborino, quitéme la barba y fuíme á la huéspeda y dije que ya venía mi mer-

caduría, que me diese la llave de la puerta de mi aposento, porque quería encerrarla. Preguntóme qué era, y respondí que especería. Diómela, yo tomo las sábanas de la cama, y descuelgo un guadamecí viejo que había, y dos ó tres arambeles; y porque no me lo viesen bajar, hago un envoltorio y écholo por la ventana, y bajo como un viento. Ya que estaba en el patio, llamóme el huésped, y díjome: «señor indiano, ¿quiere ir á ver una comedia de unos faranduleros, que han venido poco há, porque es muy buena?» Díjele que sí, y yo con mucha priesa salgo á buscar la ropa con que habíamos de hacer la farsa, porque el huésped no la viera, y aunque me dí mucha diligencia, ya no pude hallarla. Viendo la desgracia derecha, y que era delito para visitarme las espaldas, corro á la ermita donde Solano cobraba, avísole de todo lo que había, deja la cobranza y vámonos con la moneda. Considerad ahora todos estos cómo quedarían, los unos sin mercaderes ni sábanas, y los otros burlados y sin comedia: aquella noche anduvimos poco, y eso fuera de camino, y á la mañana hicimos cuenta con la bolsa y hallamos tres reales y medio, todo en dinerillos. Ya como veis, íbamos ricos, y no poco temerosos, cuando á cosa de una legua descubrimos una choza, y llegados á ella, nos reci-

bieron con vino en una calabaza, con leche en una artesa, y con pan en unas alforjas. Almorzamos, y fuimos aquella noche á otro lugar, donde ya llevábamos orden para ganar de comer. Pedí licencia, busqué dos sábanas, pregoné la égloga, procuré una guitarra, convidé la huéspeda, y díjele á Solano que cobrara. Y al fin la casa llena, salgo á cantar el romance de *afuera afuera, aparta aparta;* acabada una copla, métome y quédase la gente suspensa; y empieza luego Solano una loa, y con ella enmendó la falta de la música. Vístome una sábana, y empiezo mi obra, cuando salió Solano de Dios Padre con otra sábana abierta por medio, y toda junto á las barbas, llena de orujo, y una vela en la mano, entendí de risa ser muerto. El pobre vulgo no sabía lo que le había sucedido: pasó esto, y hice mi entremés de bobo, dije la coleta del huevo, y llegóse el punto de matar al triste Abel, y olvídaseme el cuchillo para degollarle, y quítome la barba y degüéllole con ella. Levántase la chusma, y empieza á darnos grita; supliquéles perdonaran nuestras faltas porque aún no había llegado la compañía. Al fin, ya toda la gente rebelada contra el huésped, y dice que le dejemos, porque nos quieren moler á palos. Con este divino aviso pusimos tierra en medio, y aquella misma noche nos fuimos con más de cinco

reales que se habían hecho. Después de gastado este dinero, vendido lo poco que nos había quedado, comido muchas veces de los hongos que cogíamos por el camino, dormido por los suelos, caminado descalzos (no por los lodos, sino por no tener zapatos), ayudado á cargar á los arrieros, llevado á dar agua á los mulos, y sustentádonos más de cuatro días con nabos: felizmente llegamos una noche á una venta, donde nos dieron entre cuatro carreteros, que estaban allí juntos, veinte maravedís y una morcilla, porque les hiciésemos la comedia.»

«Con esta vida penosa y esta notable desventura, llegamos al fin de nuestra jornada, Solano en cuerpo y sin ropilla (que la había dejado empeñada en una venta), y yo en piernas, y sin camisa, con un sombrero grande de paja, con mucha ventanería y vuelta la copa á la falda, unos calzones sucios de lienzo, y un coletillo muy roto y acuchillado. Viéndome tan pícaro, determiné servir á un pastelero, y como Solano era tan largo, no se aplicaba á ningún oficio; cuando estando en esto oímos tañer un tamborino, y pregonar un muchacho: «La buena comedia de *Los amigos trocados* se representa esta noche en las casas de cabildo.» Como lo oí, abriéronseme tantos ojos como un becerro. Hablamos al muchacho, y como nos

conoció, soltó el tamborino y empezó á bailar de contento. Preguntéle si tenía algún dinerillo reservado, sacó lo que tenía en un cabo de la camisa envuelto. Compramos pan, queso, y una tajada de bacalao (que lo había muy bueno), y después de comido llevónos donde estaba el autor (que era Martinazos); como nos vió tan pícaros, no sé si le pesó de vernos. Al fin nos abrazó, y después de darle cuenta de todos nuestros trabajos, comimos y dijo que nos espulgásemos, porque habíamos de representar, y no se le pegasen muchos piojos á los vestidos. Aquella noche, en efecto, le ayudamos, y otro día conciértase con nosotros por tres cuartillos de cada representación á cada uno. Y dame con esto un papel que estudié en una comedia de *La resurrección de Lázaro*, y á Solano dale el *Santo resucitado*. El día que se hubo de representar esta comedia, y siempre que se hacía, quitábase el autor en el vestuario un vestido, y prestábasele á Solano, encargándole mucho que no le pegase ningún piojo. Y en acabando volvíasele allí á desnudar y á poner el suyo viejo; á mí dábame medias, zapatos, sombrero con muchas plumas y un sayo de ada [1] largo, y debajo mis calzones de lienzo (que ya se habían lavado), y con esto, y como

[1] Ada, ant. por fada hada.—*(N. del T.)*

yo soy tan hermoso, salía como un brinquiño (1), con esta caraza de buen año.»

«Anduvimos en esta alegre vida poco más de cuatro semanas, comiendo poco, caminando mucho con el hato de la farsa al hombro, sin haber conocido cama en todo aqueste siglo. Yendo de esta suerte de un pueblo á otro, llovió una noche tanto, que otro día nos dijo que, pues no había más de una legua pequeña hasta donde iba, que hiciésemos una silla de manos y que entre los dos llevásemos á su mujer; y él y otros dos que había, llevarían el hato de la comedia, y el muchacho el tamboril y otras zarandajas. Y la mujer muy contenta, hacemos nuestra silla de manos, y ella, con su barba puesta, empezamos nuestra jornada... Llegamos de esta manera al lugar hechos mil pedazos, llenos de lodo, los pies llagados, y nosotros medio muertos; porque, en efecto, servíamos de asnos. Pidió el autor licencia, y fuimos á hacer la farsa, que era la de *Lázaro*. Púsose aquí nuestro amigo su vestido prestado y yo mi sayo ajeno, y cuando llegamos al paso del sepulcro, el autor, que hacía el Cristo, díjole muchas veces á Lázaro: Levanta, Lázaro; *surge*, *surge*; y viendo que no se levan-

(1) Alhaja pequeña ó juguete mujeril. *Estar ó ir hecho un brinquiño*, ir muy compuesto y adornado.—*(N. del T)*

taba, llegaron al sepulcro, creyendo estaba dormido, y hallaron, que en cuerpo y alma había ya resucitado, sin dejar rastro de todo el vestido. Pues, como no hallaron el santo, alborotóse el pueblo, y pareciéndole que había sido milagro, quedóse el autor atónito. Y yo, viendo el pleito mal parado, y que Solano era ido sin haberme avisado, hago que salgo en su seguimiento, y de la manera que estaba, tomé hasta Zaragoza el camino, sin hallar yo en todo él rastro de Solano, el autor de sus vestidos ni la gente (que sin duda entendieron que se había subido al cielo, según se desapareció): en efecto, yo entré luego en una buena compañía y dejé esta vida penosa» (1).

En otro lugar describe así las diversas clases de compañías que en su tiempo recorrían el pais: «Habeis de saber, que hay *bululú*, *ñaque*, *gangarilla*, *cambaleo*, *garnacha*, *boxiganga*, *farándula* y *compañía*.»

«El *bululú* es un representante solo, que camina á pie y pasa su camino, y entra en el pueblo, habla al cura, y dícele que sabe una comedia y alguna loa, que junte al barbero y sacristán, y se la dirá porque le den alguna cosa para pasar adelante. Júntanse éstos, y él

(1) *Viaje entretenido*, de Rojas, tomo I. Madrid, 1793, pág. 87-93.

súbese sobre un arca y va diciendo: Ahora sale la dama, y dice esto y esto; y va representando; y el cura, pidiendo limosna en un sombrero, junta cuatro ó cinco cuartos, algún pedazo de pan y escudilla de caldo que le da el cura, y con esto sigue su estrella y prosigue su camino hasta que halla remedio.»

«*Ñaque* es dos hombres; de entrambos estos, hacen un entremés: algún poco de un autor; dicen unas octavas, dos ó tres loas; llevan una barba de zamarro; tocan el tamborino, y cobran á ochavo, y en los otros reinos á dinerillo (que es lo que hacíamos Ríos y yo): viven contentos; duermen vestidos; caminan desnudos; comen hambrientos, y espúlganse el verano entre los trigos, y en el invierno no sienten con el frío los piojos.»

«*Cangarilla*, es compañía más gruesa; ya van aquí tres ó cuatro hombres, uno que sabe tocar una locura, llevan un muchacho que hace la dama, hacen el auto de *La oveja perdida*, tienen barba y cabellera, buscan saya y toca prestada (y algunas veces se olvidan de volverla); hacen dos entremeses de bobo; cobran á cuarto, pedazo de pan, huevo y sardina, y todo género de zarandaja (que se echa en una talega); éstos comen asado; duermen en el suelo; beben un trago de vino; caminan á menudo; representan en cualquier cortijo, y traen siem-

pre los brazos cruzados, porque jamás cae capa sobre sus hombros.»

«*Cambaleo*, es una mujer que canta y cinco hombres que lloran: éstos traen una comedia, dos autos, tres ó cuatro entremeses, un lío de ropa, que le puede llevar una araña; llevan á ratos á la mujer acuestas, y otros en silla de manos; representan en los cortijos por hogaza de pan, racimo de uvas y olla de berzas; cobran en los pueblos á seis maravedís; pedazo de longaniza, cerro de lino y todo lo demás que viene aventurero (sin que se deseche ripio); están en los lugares cuatro ó seis días, alquilan para la mujer una cama, y el que tiene amistad con la huéspeda dale un costal de paja, una manta y duerme en la cocina; y en el invierno, el pajar es su habitación eterna; éstos, á medio día, comen su olla de vaca y cada uno seis escudillas de caldo, siéntanse todos á una mesa, y otras veces sobre la cama; reparte la mujer la comida, dales el pan por tasa, el vino aguado y por medida, y cada uno se limpia donde halla, porque entre todos tienen una servilleta, ó los manteles están tan desviados que no alcanzan á la mesa con diez dedos.»

«Compañía de *garnacha* son cinco ó seis hombres, una mujer que hace la dama primera y un muchacho la segunda: llevan un arca con dos sayos, una ropa, tres pellicos, barbas y cabe-

lleras y algún vestido de la mujer de tiritaña; éstos llevan cuatro comedias, tres autos y otros tantos entremeses, el arca en un pollino, la mujer á las ancas gruñendo, y todos los compañeros detrás arreando. Están ocho días en un pueblo, duermen en una cama cuatro; comen olla de vaca y carnero, y algunas noches su menudo muy bien aderezado. Tienen el vino por adarmes, la carne por onzas; el pan por libras, y la hambre por arrobas. Hacen particulares á gallina asada, liebre cocida, cuatro reales en la bolsa, dos azumbres de vino en casa, y á doce reales una fiesta con otra.»

«En la *boxiganga* van dos mujeres y un muchacho, seis ó siete compañeros, y aún suelen ganar muy buenos disgustos, porque nunca falta un hombre necio, un bravo, un mal sufrido, un porfiado, un tierno, un celoso ni un enamorado; y habiendo cualquiera de estos, no pueden andar seguros, vivir contentos, ni aun tener muchos ducados. Estos traen seis comedias, tres ó cuatro autos, cinco entremeses, dos arcas, una con hato de la comedia y otra de las mujeres. Alquilan cuatro jumentos, uno para las arcas, y dos para las hembras, y otro para remudar los compañeros á cuarto de legua (conforme hiciere cada uno la figura y fuere de provecho en la chacona). Suelen traer entre siete dos capas, y con estas

van entrando de dos en dos como frailes. Y sucede muchas veces, llevándoselas el mozo, dejarlos á todos en cuerpo. Estos comen bien, duermen todos en cuatro camas, representan de noche, y las fiestas de día; cenan las más veces ensalada, porque, como acaban tarde la comedia, hallan siempre la cena fría. Son grandes hombres de dormir de camino debajo de las chimeneas, por si acaso están entapizadas de morcillas, solomos y longanizas, gozar de ellas con los ojos, tocarlas con las manos y convidar á los amigos, ciñéndose las longanizas al cuerpo, las morcillas al muslo, y los solomos, pies de puerco, gallinas y otras menudencias en unos hoyos en los corrales ó caballerizas, y si es en ventas en el campo (que es lo más seguro), poniendo su seña para conocer dónde queda enterrado el tal difunto. Este género de boxiganga es peligroso, porque hay entre ellos más mudanzas que en la luna, y más peligros que en frontera (y esto si no tienen cabeza que los rija).»

«*Farándula* es víspera de compañía: traen tres mujeres, ocho y diez comedias, dos arcas de hato, caminan en mulas de arrieros, y otras veces en carros, entran en buenos pueblos, comen apartados, tienen buenos vestidos, hacen fiestas de Corpus á 200 ducados, viven contentos (digo los que no son enamorados); traen

unos plumas en los sombreros, otros veletas en los cascos, y otros en los pies el mesón de Cristo con todos. Hay laumedones de ojos, decídselo vos, que se enamoran por debajo de las faldas de los sombreros, haciendo señas con las manos y visajes con los rostros, torciéndose los mostachos, dando la mano en el aprieto, la capa en el camino, el regalo en el pueblo, y sin hablar palabra en todo el año.»

«En las *compañías*, hay todo género de gusarapas y baratijas, entrevan cualquiera costura, saben de mucha cortesía y hay gente muy discreta, hombres muy estimados, personas bien nacidas, y aun mujeres muy honradas (que donde hay mucho, es fuerza que haya de todo); traen cincuenta comedias, trescientas arrobas de hato, diez y seis personas que representan, treinta que comen, uno que cobra, y Dios sabe el que hurta. Unos piden mulas, otros coches, otros literas, otros palafrenes, y ningunos hay que se contenten con carros, porque dicen que tienen malos estómagos. Sobre éstos suele haber muchos disgustos. Son sus trabajos excesivos, por ser los estudios tantos, los ensayos tan continuos y los gustos tan diversos; y así es mejor dejarlo en silencio, que á fe, que pudiera decir mucho.»

Verdad es que estos fragmentos contienen muchos detalles insignificantes y superfluos,

y por lo común resuelven á medias nuestras dudas; pero como, por lo demás, son curiosos, y entre su fárrago se hallan á veces datos importantes para conocer el teatro de aquella época, hemos querido citarlos para solaz de los aficionados.

CAPÍTULO IX.

Fundación y progresos de los teatros de Madrid.—Teatros de la Cruz y del Príncipe.—Disposición interior de los teatros españoles.—Nombres de diversos autores ó directores famosos de teatros del año de 1580, que fueron también poetas dramáticos.—Tragedias de Jerónimo Bermúdez.—Juan de la Cueva.—Su dramaturgia.—Sus dramas.

Como la fundación y primeros progresos de los teatros de Madrid, lugar en donde había de desarrollarse el drama principalmente, es muy interesante para conocer la historia de la literatura dramática española, nos será lícito exponer prolijamente el resultado de las investigaciones practicadas hasta ahora acerca de este punto.

La ciudad de Valencia, y acaso también la de Sevilla, poseían ya en la primera mitad del siglo XVI teatros regulares y fijos, no de esos movedizos, que servían tan sólo para las representaciones de esta ó la otra compañía (1). Ma-

(1) Según dice Pedraza, *Historia eclesiástica de Gra-*

drid, poco importante en esa época, no tenía ninguno parecido; y sólo desde el año de 1561, en que esta villa se convirtió en corte de los reyes, comenzó á aumentarse rápidamente su población y riqueza, y atrajo á su seno muchas compañías errantes, haciéndose sentir la necesidad de construir un edificio, destinado á sus

nada. (Granada, 1638.) Esta ciudad, desde un principio, poco después de su conquista por los Reyes Católicos, poseyó un teatro estable en la *Casa del Carbón*, junto al Darro, edificada por los moros, y existente cuando escribo estas líneas. Dice este historiador en la pág. 42:

"*Casa del Carbón. Algunos años después que los Reyes Católicos recuperaron este reino, sirvió esta casa de representar comedias mientras se labró el coliseo á la puerta del Rastro, que hoy se llama Puerta Real. Dispúsose en la forma que para este fin pareció más conveniente, con aposentos divididos para hombres y mujeres, el patio cercado de gradas cubiertas para el sol y el agua, y abiertas para la luz, como lo estaba el Anfiteatro de Roma.—Algunos entendieron que, en tiempo de moros, sirvió también deste ministerio esta casa, donde acudían á sus zambras; pero lo cierto es que estas gentes, aunque faltas de fe, no fué tan perdida y mal gobernada, que consintiesen en sus repúblicas este género de representaciones, que no sirven de otra cosa sino de gastar las haciendas, corromper las buenas costumbres, perder el tiempo, introducir nuevos trajes, afeminar los hombres, dar libertad á las mujeres, y lición á todos para desenvolturas y liviandades.*"

El nuevo teatro, que, con arreglo al párrafo citado, se construyó en la Puerta Real de la misma ciudad, al parecer á principios del siglo XVI, fué probablemente el primero de España, provisto de un techo para guarecer á los espectadores. En la obra mencionada de Pedraza, hablando de él, se dice: "*El coliseo, donde se representan las comedias, es un famoso teatro: apenas la fama del Romano*

representaciones. Los primeros pasos, que se dieron para remediar este inconveniente, están relacionados con objetos bien extraños á todo esto.

En el año de 1565 formaron varios habitantes principales de Madrid una hermandad, que se tituló de *La sagrada Pasión*, con el objeto de

le quita el primer lugar. Es un patio cuadrado, con dos pares de corredores, que estriban sobre columnas de mármol pardo y debaxo gradas para el residuo del pueblo. Está cubierto el teatro de un cielo volado, la entrada ornada de una portada de mármol blanco y pardo, con un escudo de las armas de Granada.„

De los teatrros de Valencia se encuentran algunas noticias más exactas, fundadas en antiguos documentos, en el pequeño tratado *El teatro de Valencia desde su origen hasta nuestros días, por D. Luis Lamarca.* Valencia, 1840. Hace probable la existencia de un antiguo y estable teatro en esta ciudad la circunstancia de que, según consta de datos antiguos y fidedignos, la calle que hoy se llama de la Tertulia, llevaba en 1566 el nombre de *Carrer de les Comedies*, aunque la indicación hecha por Jovellanos, de que ya en el año de 1526, había en Valencia un teatro dependiente de un hospital, no ha sido confirmada. Hasta el año de 1582 no se concedió al hospital el privilegio de aumentar sus rentas con el producto de los alquileres del teatro. Sirvió provisionalmente para este objeto el edificio de la cofradía de San Narciso, y la casa de Ana Camps cerca de *los Saulets*; pero en el año de 1583 comenzó á edificarse un teatro nuevo en la plaza de la Olivera (hoy plaza de las Comedias), que se terminó en 1584, se renovó y mejoró en 1618, y subsistió hasta 1715. En este último año se construyó de nuevo, y en 1750 se arruinó por completo. El teatro actual de Valencia está en otro lugar.

alimentar y vestir á cierto número de pobres; pero poco después se extendieron más sus atribuciones, cuando, bajo la protección del rey y del Consejo de Castilla, se encargó de la dirección de un hospital para mujeres pobres y enfermas. Para subvenir á los gastos de este hospital, que se fundó en la calle de Toledo, concedió el cardenal Espinosa, presidente de Castilla, un privilegio exclusivo á la cofradía de la Pasión, de arrendar á los actores, que visitasen á Madrid, el local necesario para sus representaciones. En España no debía parecer extraña esta unión de diversiones públicas con fundaciones religiosas ó de beneficencia, porque ya en Valencia existía desde 1526 un teatro dependiente de un hospital, y aun hoy, con arreglo á la antigua costumbre, corren también á cargo de los rectores de los hospitales las corridas de toros, cuyos productos, deducidos los gastos, se aplican al sostenimiento de estas fundaciones. La cofradía de la Pasión destinó tres diversos lugares de Madrid á la representación de las comedias: un corral en la calle del Sol; otro, que alquiló para este servicio, y era propiedad de N. Burguillos, en la del Príncipe; y el tercero en la misma calle, perteneciente á Isabel Pacheco. Según indican los datos más antiguos, ya en el año de 1568 se dieron representaciones en estos teatros. El

alquiler pagado al principio por los directores de escena fué muy escaso (seis reales por representación), pero subió tanto al poco tiempo, que llegó á ser la renta más crecida del hospital, y sin ella hubiesen faltado los recursos para atender á los enfermos.

En el año de 1567, á poco de haberse formado la cofradía de la Pasión, se constituyó en Madrid otra, que, bajo la advocación de Nuestra Señora de la Soledad, se propuso el mismo fin piadoso. Llevaba el nombre de una imagen muy adorada de la Santísima Virgen. Su principal instituto era salvar la vida, cuidar y educar á los niños expósitos, y con este objeto fundó un hospital cerca de la Puerta del Sol. Aun cuando esta fundación recibió diversos socorros, faltábale, sin embargo, disponer de una renta segura y regular. Para obviar este inconveniente, creyeron sus directores que el mejor medio era obtener para su establecimiento un privilegio semejante al del otro hospital. Compraron con dicho objeto el corral ya mencionado de Burguillos, sito en la calle del Príncipe, y pidieron licencia para alquilarlo, con destino á representaciones teatrales; pero como se oponía á su deseo el anterior privilegio, de que ya disfrutaba la otra cofradía, sólo celebrando un acuerdo con ésta podía alcanzar lo que anhelaba. Hízolo así, en

efecto, en el año de 1574; y á consecuencia de esto, ambas presentaron una solicitud, pidiendo que en adelante se les concediese la facultad de alquilar unidas los locales que habían de servir para teatros, de suerte que un tercio de los productos y rentas se aplicase á reparaciones, etc., de la cofradía de la Soledad, y los otros dos quedasen á disposición de la de la Pasión. La autoridad no se opuso á este pacto, y desde entonces siguieron juntas, y ambas cofradías gozaron de las ventajas de este privilegio en la forma indicada.

Los corrales, expresión que casi hasta nuestros días significó tanto como teatro (para dar sólo una idea general de la índole de tales edificios), eran patios traseros de casas, que sirvieron en un principio, antes de consagrarse al último objeto, de almacenes de madera. En el fondo estaba el escenario; la mayor parte de los espectadores ocupaba el patio, y los asientos preferentes eran las ventanas del edificio y de las casas inmediatas. Desde luego ofreció pocas comodidades al público y á los actores: así el escenario como el patio carecían de toldos, y por tanto no resguardaban del sol ni de la lluvia, y si el tiempo era malo, se interrumpían las funciones ó se mojaban los espectadores.

En el año de 1574 vino á Madrid una com-

pañía italiana, dirigida por un cierto Alberto Ganasa, y dió una serie de representaciones, que merecieron general aplauso. Acostumbrados á los teatros de Italia, muy superiores á éstos, quisieron mejorarlos y hacer en su construcción útiles reformas. Gracias á una suma de dinero, que facilitó Ganasa, y á algunos socorros de las cofradías, se edificó un techo en el corral de Isabel de Pacheco, que resguardaba todo el escenario y parte del patio, ocupado por los espectadores, pero de manera que el centro del mismo quedaba siempre descubierto. Para evitar este inconveniente pusieron en el patio un toldo de lona, que resguardaba del sol, pero no de la lluvia. Los productos líquidos, que sacaban los hospitales de cada representación, deducida la parte que tocaba á los actores, ascendían á 140 ó 200 reales, especie de derrama extraordinaria que pagaba cada espectador además de la entrada.

Al principio sólo se verificaban las representaciones los domingos y días festivos; pero á poco, y á causa de la creciente afición á ellas, se hicieron también en los días de trabajo dos veces á la semana, los martes y jueves, y los tres días de Carnaval. Cerrábanse los teatros el miércoles de Ceniza, y no se abrían hasta la Pascua.

Para satisfacer los deseos de las compañías

de comediantes, cuyo número iba siempre en aumento, alquilaron las cofradías de la Pasión y de la Soledad otros dos corrales, uno de los cuales pertenecía á la viuda de Valdivieso, y el otro, sito en la calle del Lobo, á Cristóbal de la Puente. Estos dos y el de Isabel Pacheco fueron los más frecuentados desde el año 1574; en ellos representaron las compañías de Ganasa, Alonso Rodríguez, Hernán González, Juan Granados, Alonso Velázquez, Francisco Salcedo, Alonso Cisneros, Rivas, Saldaña y Francisco Osorio, los más célebres que vinieron á Madrid desde aquel año hasta el de 1579. En éste hubo nueva mudanza en los teatros de la capital, pues las cofradías compraron otro corral en la calle de la Cruz, y en poco tiempo lo habilitaron de tal modo, aprovechando los materiales del de Cristóbal de la Puente, que sirvió ya al público en Noviembre del mismo año. Este teatro de *la Cruz* ó de *las Obras pías* superó por su extensión y comodidades á todos los demás, hasta tal punto, que sólo el de Isabel de Pacheco compartió con él, aunque menos frecuentado, los favores del público y de los actores. Los más famosos directores de compañías, que alquilaron sucesivamente ambos locales en los tres años siguientes al de 1579, fueron Granados, Salcedo, Rivas, Quirós, Gálvez, Cisneros, Velázquez y el italiano

Ganasa. El corral de la calle del Sol y el de Burguillos se fueron abandonando poco á poco, y en el de Cristóbal de la Puente sólo se representó rara y excepcionalmente. Con los grandes productos, que sacaron las cofradías del teatro de la Cruz, compraron en el año de 1582 otro corral con sus accesorias en la calle del Príncipe, y lo convirtieron también en teatro, tomando á aquél por modelo. Desde entonces, los de Pacheco y la Puente se frecuentaron muy poco, abandonándose enteramente antes de acabarse el siglo, y quedaron como únicos teatros de Madrid los dos mencionados, pertenecientes, como hemos dicho, á las cofradías.

La construcción de los teatros de la Cruz y del Príncipe, que, después de haber sufrido diversas modificaciones, dura todavía, y que ha visto representar en sus tablas lo más notable, que ha producido la musa española, merece ser conocida. Haremos, pues, la descripción de aquella parte, destinada á los espectadores, y más adelante, cuando llegue la ocasión oportuna, trataremos de las restantes (1).

Los corrales, como hemos dicho, eran pa-

(1) Hasta ahora no se ha escrito ninguna descripción clara y satisfactoria de los teatros españoles. Esta se funda en los documentos que leemos en Pellicer, págs. 41 y siguientes, y en otros varios autores antiguos.

tios que daban á las casas vecinas. Las ventanas de estos edificios contiguos, provistas ordinariamente de rejas y celosías, según costumbre española, hacían las veces de palcos, pues su número se aumentó mucho, comparado con el que hubo al principio. Las del último piso se llamaban *desvanes*, y las inferiores inmediatas *aposentos*; nombre, en verdad, genérico, que á veces se aplicó también á las primeras. Estas ventanas, como los edificios de que formaban parte, eran propiedades de distintos dueños, y cuando no las alquilaban las cofradías, quedaban á disposición de aquéllos, aunque con la obligación anual de pagar cierta suma por disfrutar del espectáculo. Algunos de los edificios contiguos, y por lo común la mayor parte, pertenecían á las cofradías. Debajo de los *aposentos* había una serie de asientos en semicírculo, que se llamaban gradas, y delante de éstas el patio, espacioso y descubierto, desde donde las gentes de la clase más ínfima veían de pie el espectáculo. Este linaje de espectadores, así á causa del tumulto que promovían, como por sus ruidosas demostraciones en pro ó en contra de comedias y actores, se denominaban *mosqueteros*, sin duda, porque su alboroto se asemejaba á descargas de mosquetes. En el *patio*, y cerca del escenario, había filas de bancos, probable-

mente también al descubierto como el patio, ó resguardados, á lo más, por un toldo de lona que los cubría. Una especie de cobertizo preservaba á las gradas de la intemperie, y á él se acogían los mosqueteros en tiempo de lluvia; pero si el teatro estaba muy lleno, no quedaba otro recurso que suspender la representación.

Al principio no se pensó en destinar un local aparte para las mujeres; más tarde, esto es, un siglo después, se construyó, para las de la clase más baja, un departamento, sito en el fondo del corral, que se llamó *la cazuela* ó *el corredor de las mujeres*. Las damas principales ocupaban *los aposentos* ó *desvanes* (1).

Además de estas divisiones principales de los teatros españoles, debemos mencionar también algunas otras, cuya situación no se puede determinar con exactitud; á saber: *las barandillas*, *el corredorcillo*, *el degolladero* y *los alojeros*. Dábase este último nombre á un lugar en donde se vendía una especie de refresco, llamado *aloja*, compuesto de agua, miel y espe-

(1) Alonso Velázquez, director de escena, tuvo la ocurrencia de anunciar una representación el 10 de febrero de 1586, á la cual habían de asistir sólo mujeres, y la idea encontró tal acogida, que concurrieron 760 espectadoras; pero el Consejo de Castilla prohibió la representación de la pieza en el momento de empezar, y confiscó lo recaudado en favor de los hospitales.

cias; más tarde se agregó á él un palco, destinado al alcalde que presidía la función, y se sospecha que el antiguo *alojero* ocupaba el lugar de este palco, de creación más moderna, y situado sobre la *cazuela*. En tiempos anteriores los alcaldes tenían su asiento en el escenario.

Hay razones para presumir, que la construcción de los teatros más importantes de las demás ciudades de España, se asemejaba en lo esencial á la del de Madrid.

La hora ordinaria, en que comenzaba la función, era la de las dos de la tarde, y por consiguiente no había necesidad de alumbrado. La renta diaria, que sacaban las cofradías madrileñas de los teatros, ascendía generalmente á 300 reales en el año de 1583. En consideración al piadoso instituto, á que se aplicaban los productos de estas funciones, concedió en dicho año el consejo de Castilla que se hiciesen también en otros dias de la semana, con la condición de que, una tercera parte de la entrada de cada representación se destinase al hospital general, y que lo demás, distribuído en sumas más pequeñas, se repartiese entre los restantes hospitales de la corte.

Casi todos los autores mencionados, que desde la construcción de los teatros visitaron á Madrid hasta el año de 1579, llevaron con

derecho dicho nombre, porque no eran solo actores, sino también poetas dramáticos. Lo mismo aconteció á los que representaron en los teatros de la Cruz y del Príncipe, como Gálvez, Gaspar Vázquez, Angulo, Francisco Osorio, Saldaña, Tomás de la Fuente, Botarga, Alcázar, Gabriel de la Torre y Manzanos. Parece, sin embargo, que no se conserva de ellos obra alguna dramática, al ménos de éste período más antiguo, si se exceptúa la *comedia de la Costanza*, de Gaspar Vázquez, que no conocemos, representada en Alcalá en 1570. Verdad es que Pellicer afirma que existen algunas de Cisneros, Correa y la Fuente; pero basta leer sus títulos para deducir que fueron escritas por sus autores en los últimos años de su vida, esto es, ya en tiempo de Lope de Vega, en el supuesto de que no provengan de otros de igual nombre. El más célebre fué Alonso Cisneros de Toledo, compañero en un principio de Lope de Rueda, y director después de otra famosa compañía á fines del siglo [1].

Estos actores fueron hasta el año de 1579 los que se dedicaron principalmente al cultivo de la literatura dramática. Aunque no hay da-

(1) Rojas, l. c., T. I., pág. 123.—Luis de Cabrera, *Historia de Felipe II*, pág. 470.

tos bastantes para fijar la índole y carácter de sus obras, puede afirmarse, sin embargo, que se acercaron poco á poco á la forma dramática, que predominó luego exclusivamente en el teatro español.

De muy distinta especie son dos tragedias, impresas en Madrid en 1577, que escribió Jerónimo Bermúdez, fraile dominico de Galicia, bajo el pseudónimo de Antonio de Silva [1]. Parécense á aquellos ensayos antiguos, de que hablamos, que intentaron imitar á los clásicos griegos y latinos, aunque revelan más gusto y poesía. El autor tuvo la dicha de elegir para asunto de sus obras, argumentos más simpáticos á sus conciudadanos que los usados por los antiguos. La conocida historia de *Inés de Castro* forma la base de estas tragedias, que se suceden en orden, constituyendo un todo orgánico. Ciertos bellos pasajes de ambas revelan un talento poético poco común, aun cuando su composición es débil por lo que hace al interés dramático. La primera, *La Nise lastimosa* es, bajo este último aspecto, la menos imperfecta: todos los motivos trágicos, que ofrecía el asunto, ó que inventó el poeta, están acumulados en ella, al paso que en la segunda

(1) *Vida y virtudes de Fr. Luis de Granada,* por Luis Muñoz (Madrid, 1639), L. III, c. 5.

sólo se hallan con trabajo. Bermúdez, al pintar las persecuciones y el suplicio de la desventurada princesa, tuvo la ventaja de seguir la *Inés de Castro* del portugués Ferreira, y el ingenio y el acierto suficiente para imitarlo (1). Su argumento es como sigue:

Primer acto: Monólogo del infante D. Pedro, en que se queja de la separación de su esposa. Aparece después un secretario, que intenta convencer al príncipe de lo opuesto, que es á la dicha de sus súbditos, su casamiento con una dama de rango inferior, y de la necesidad de anularlo. A este diálogo sigue un coro de doncellas de Coimbra, que celebra el poder del amor.

Acto segundo: Los ministros Pacheco y Coello aconsejan al rey Alonso que mande matar á Inés. El rey se queda solo, y se conduele de los cuidados que afligen á los soberanos. Segundo canto del coro sobre la dicha humana.

Acto tercero: Aparece Inés con sus tres hijos, y cuenta llena de horror que ha tenido un sueño, en que le pareció verlos devorados por

(1) La notable semejanza en la invención y arreglo de la *Inés de Castro*, de Ferreira, y de nuestra *Nise lastimosa*, evidencian que una de las dos tragedias debió ser imitación de la otra. Ferreira había ya muerto en 1569; puede, pues, asegurarse, que esta pieza, aunque impresa ya en 1598, es anterior á la de Bermúdez, que vivía en 1598, y pudo conocerla manuscrita.

tres leones. El coro le descubre lo que se ha resuelto acerca de ella, y aumenta así su pena.

Acto cuarto: Los ministros aconsejan al rey que apresure la ejecución de Inés. Esta aparece ante el trono con sus hijos, pide justicia y compasión, y cae en tierra desmayada, después que acaba sus súplicas. El rey vacila, y dice que él se lava las manos de esta muerte, y que la deja al arbitrio de sus ministros. El coro cuenta después la ejecución de su horroroso suplicio.—Hay partes en este cuarto acto dignas por su elevación y pureza del estilo trágico, y superiores á cuanto se había escrito hasta entonces en España en este género. En este acto cesa el interés de la acción; y el quinto, en que el infante, al saber la muerte de su esposa, prorrumpe en largas lamentaciones, es sólo una adición extraña y fría.

Los restos del interés, que mueve la primera tragedia de *Nise lastimosa*, desaparecen enteramente en la segunda, titulada, como ya hemos dicho, *Nise laureada*, puesto que su argumento, incompatible con la acción dramática, y reducido á la expiación de los asesinos de Inés, se desenvuelve deplorablemente en cinco largos actos. Para compensar esta falta de interés, el poeta emplea formas métricas más artísticas que las usadas en la primera pieza, como canciones, sonetos, octavas, ter-

cetos, estrofas sáficas, etc., acompañadas de rimas ligadas, ecos y otros refinamientos métricos semejantes, que imprimen en el conjunto extraño sello. En cuanto le fué posible, observó Bermúdez en ambas tragedias las reglas de las griegas; pero el plan se oponía tanto á este ajuste violento, que no podía menos de sufrir ciertas transgresiones, sobre todo en las relativas á las unidades de lugar y tiempo. El coro de doncellas de Coimbra es en ambas completamente ocioso. Créese que ninguna de ellas llegó nunca á representarse.

Llevados del mismo propósito de introducir en España los antiguos modelos clásicos, publicó Pedro Simón de Abril, casi contemporáneo de las tragedias de Bermúdez, imitaciones del *Pluto* de Aristófanes, de la *Medea* de Eurípides, y de todas las comedias de Terencio, y tradujo D. Luis Zapata el *Arte poético* de Horacio, y Juan Pérez de Castro la de Aristóteles [1].

Opúsose de nuevo al drama popular, ya que no en el teatro, al menos en la literatura, cier-

(1) He aquí una colección de comedias latinas que no he visto nunca citadas.

Joannis Petrei Toletani Rhetoris disertissimi et oratoris eloquentissimi in Academia Complutensi, Rhetoricæ professoris Comediæ quatuor. Toleti, 1574. Contiene las comedias: *Necrománticus, Lena, Decepti, Suppositi.*

ta tendencia clásica y erudita, y la victoria permaneció indecisa por entonces. Aunque la forma dramática popular contase con las simpatías de la nación, y predominase sola en las tablas, no era bastante, sin embargo, atendiendo á la circunstancia de que en su mayoría estaban escritas por cómicos las obras de esta especie, para ocurrir á las necesidades del momento, y no podían contrapesar el influjo que ejercían en el ánimo de los hombres ilustrados las obras clásicas. Esta contienda se hubiera resuelto de una vez si hubiese aparecido un poeta de primer orden, que se consagrara á cualquiera de estos dos estilos, que dividían á los dramáticos de aquella época, arrastrando á la posteridad con el poder de su genio. No es necesario decir á cuál de ellas se hubiese inclinado. En el período siguiente había de aparecer este poeta; pero bastábale por ahora al teatro que hubiese hombres instruídos y de talento poético, que se decidiesen por la forma dramática nacional.

Juan de la Cueva (1), de una familia ilustre, nació en Sevilla hacia 1550, y, según parece, pasó en esta ciudad casi toda su vida. Alcanzó, sin duda, hasta el siglo XVII, pues la dedica-

(1) *Parnaso español*, tomo VIII.—*Hijos ilustres de Sevilla*, por D. Fermín Arana de Varflora. Sevilla, 1791.

toria de su *Ejemplar poético* al duque de Alcalá lleva la fecha de 30 de noviembre de 1606. Tales son los únicos datos biográficos, que de él se conservan. De sus obras innumerables en los diversos géneros de poesías, sólo debemos mencionar la *Poética* ya citada, y un tomo de comedias [1]. Representáronse, según indican sus epígrafes, en los años de 1579, 80 y 81 en Sevilla, y después probablemente en los demás teatros de España. Presúmese que luego renunció La Cueva á la poesía dramática, ó por lo menos no se hace mención de él entre los poetas dramáticos, que rivalizaron con Lope de Vega. La última obra importante, que escribió, fué un poema épico sobre la conquista de la Bética por San Fernando.

Los preceptos, que siguió en la composición de sus dramas, y que, en su concepto, debían servir de norma al teatro español, se hallan en su *Ejemplar poético*. Recuérdense las noticias, que hemos dado antes acerca de los dramas al estilo antiguo, que tan en boga estuvieron en Sevilla por algún tiempo. La Cueva alaba estas obras, pero sostiene también que la reforma, que sufre el drama, y á la cual no dejó de contribuir bastante, es un progreso ne-

(1) *Las comedias de Juan de la Cueva,* primera parte. Sevilla, Juan León, 1588.

cesario en el desarrollo del arte, tan útil como provechoso.

Juan de la Cueva viene á decir, que el haberse mudado las leyes de la comedia, no proviene de que falte en España instrucción ni talento suficiente para seguir tan antigua senda; sino que, al contrario, los españoles intentaron ajustar esas reglas á las distintas necesidades de su época, y sacudieron la traba de encerrar tantos sucesos diversos en el espacio de un día, pues sin rebajar á los antiguos poetas, y á los griegos y romanos, sus imitadores, sin despreciar lo mucho bueno, que hicieron, se debe confesar sin embargo, que sus comedias son cansadas, y no tan interesantes é ingeniosas como debieran; y de aquí, que cuando se aumentaron los talentos, mejoraron las artes, y se imprimió en todo más vasta forma, se abandonó también el antiguo estilo, prefiriéndole otro nuevo y más adecuado á su época, como hizo Juan de Malara en sus tragedias, separándose algo del rigorismo de las antiguas reglas, aunque no falten quienes sostengan que el mismo La Cueva traspasó los límites de la comedia, ofreciendo juntos en el teatro reyes, dioses y viles personajes, suprimiendo un acto de los cinco, y convirtiéndolos en jornadas. Añade luego que esto nada tiene de extraño, porque los tiempos y los gustos

han cambiado; porque sus antepasados hicieron también lo mismo; porque no puede negarse que la comedia ha ganado en invención, ingenio, gracia y hábil disposición de sus partes, y que la moderna es preferible á la antigua por su intriga más complicada y su desenlace (arte, que desconocen los extranjeros); porque algo ha de perdonársele por el inapreciable solaz, que ofrece, y sus divertidos chistes; porque se distingue por sus hechos históricos, y porque excede en la exposición ideal de la vida, y excita la admiración por sus amorosos afectos. Dice, por último, que los hombres ilustrados prefieren la comedia moderna, porque su forma es más artística y más variados sus argumentos.

Esto se refiere más bien, sin duda, á la forma posterior que tuvo el drama en tiempo de Lope de Vega, que á su desarrollo y á la parte que cupo en él nuestro poeta; y á la verdad, en cuanto á esto es inexacto y falso, puesto que La Cueva debió conocer á los poetas sevillanos, que le precedieron, representando en sus comedias á dioses y reyes. La división del drama en cuatro jornadas, parece haber sido invención suya. Más importante que ésta es otra, de que no habla en su *Ejemplar poético*. Débese á La Cueva (dado el caso de que no se quiera suponer que siguió las huellas de Ma-

lara), haber arreglado y dispuesto la forma métrica de las composiciones dramáticas, admitida despues generalmente con pocas modificaciones. Sus personajes hablan en redondillas, octavas, tercetos, yambos sueltos, canciones italianas, quintillas y versos octosílabos, aunque de los últimos usa principalmente en las narraciones y en las piezas, cuyo argumento se asemeja más á los antiguos romances populares. Si á las formas métricas dichas se añade el soneto, y si se sujetan todas á principios más constantes y sensatos, que los arbitrarios, observados á veces por nuestro poeta, tendremos la versificación de las piezas más antiguas de Lope de Vega.

Una cualidad característica de las comedias de Juan de la Cueva, que heredó luego el teatro español posterior, es la predilección con que se detiene en hacer largas narraciones en estilo épico, y la expresión de sentimientos líricos á que propende, de tal suerte, que la dramática parece agobiada por las otras dos, y sus diversas partes no se hallan en relación con el todo.

Los epígrafes, que llevan los dramas de nuestro poeta, denominados unas veces comedias y otras tragedias, y hasta su poética, no distingue teóricamente y con claridad un género de otro. Carece, sin duda, de una regla

fija, á qué atenerse, y á no dominarle sus singulares preocupaciones, hubiera confesado que todas ellas pertenecen á una sola clase. Habiendo desaparecido la leve diferencia, que separaba el espectáculo trágico del cómico, puesto que podían concurrir en una misma composición móviles de ambas especies, la fútil razón de que descollara más en ellas el uno ó el otro, ó de que su desenlace fuese feliz ó desdichado, no fué ya bastante plausible para clasificar las piezas en esta ó aquella categoría.

En todas las obras de Juan de la Cueva se observa el sello de un talento poético verdadero. De la decidida vocación de este hombre extraordinario á la poesía, dan pruebas suficientes la riqueza de sus invenciones, el brillo de su exposición, la entusiasta animación de sus descripciones, y el fuego y la energía de su lenguaje en la pintura de los afectos. Parece que no se conoció bien á sí mismo, cuando confesaba que se creía principalmente destinado á la dramática. ¿Deberá, acaso, atribuirse á la ligereza, con que escribía, las faltas capitales de sus dramas en lo que constituye la esencia de este género de poesía? Tan desprovistas están en general de unidad, que bien puede suprimirse la mitad de sus escenas y personajes sin que padezca detrimento el todo.

Pocas veces se descubre en ellas algo, que merezca llamarse plan; es tan arbitrario en el desarrollo y traza de la acción, que nos obliga á pensar que el mismo poeta no sabía casi nunca al empezar cuál había de ser su desenlace. Los sucesos se amontonan unos sobre otros, y con tanta mayor complacencia suya, cuanto son más extraordinarios y románticos, pero siempre falta lazo interno que los una entre sí. La desenfrenada fantasía del poeta le impide caminar por el cauce, que puede acercarlo á la verdad ó á la verosimilitud; sobrepónese á todo escrúpulo para ofrecer una situación interesante ó de efecto, ó un diálogo brillante; por lo demás, se le importa poco que la acción siga sus pasos regulares, ó que sean ó no constantes los caracteres de sus personajes. Escenas notables, de esas que, separadas del conjunto, llenan plenamente y encantan á la par por la energía y elevación del estilo, no faltan en ninguna de sus piezas; pero ninguna de éstas puede llamarse drama verdadero. Las comedias *El príncipe tirano* (1), *El viejo enamorado* y *La constancia de Arcelina*, carecen de plan de tal suerte, que apenas se descubre en ellas el espíritu ordenador del hombre. Su ar-

(1) Las dos piezas, que llevan este título, son las más antiguas de España, en que se desarrolla una misma fábula en más de una comedia.

gumento, rico con profusión y variado, pasa como una sombra ante los ojos, sin dejar tras sí impresión duradera. Encantamientos, apariciones de fantasmas, metamorfosis, diversos amores que se cruzan, disfraces, asesinatos y suplicios, no faltan en ellas. Dioses, furias, espectros, diablos, figuras alegóricas, reyes, verdugos, pastores y alcahuetas forman irremisiblemente el personal de sus composiciones, y están siempre dispuestos á satisfacer los caprichos del poeta, á abandonar su papel y á producir las catástrofes más violentas é infundadas. El lenguaje de los diversos personajes no es jamás distinto; los de la clase más abyecta recitan estrofas tan altisonantes como los reyes y dioses. La irregularidad de la acción se da la mano con los cambios continuos y arbitrarios de la escena, que ya es en Sevilla, ya en las montañas cimerias de la Escitia, ya en Africa ó en el reino de Colcos, sin que en estas perpetuas mudanzas varíe nunca el colorido local. No es posible descifrar las épocas, en que se supone ocurrir tales sucesos, pues tanta es la diversidad de costumbres, y tan caprichosas y arbitrarias las mistificaciones de la mitología.

La comedia de *El infamador*, y su héroe Lucino, es menos notable por su mérito, que por haber servido á Tirso de Molina, según todas

las probabilidades, para componer su *Burlador de Sevilla*.

El tutor y *El degollado* se diferencian de las anteriores en su plan, algo más sensato. Mejores que todas éstas, cuya acción es inventada por el poeta, son las que se fundan en sucesos históricos ó tradicionales, no tanto por estar libres de las faltas indicadas, cuanto porque la misma índole del asunto obligaba al poeta á refrenar su fantasía. *La muerte de Virginia* es su tragedia más regular, y la que más satisface á las exigencias del drama. Las escenas episódicas y personajes inútiles, que nunca faltan en las composiciones de La Cueva, aparecen en ésta en último término, y no dañan al vivo interés que despierta la acción principal. Otra pieza, sacada también de la historia romana, la *Comedia de la libertad de Roma, por Mucio Escévola*, incurre, al contrario, en todos los defectos indicados. Los tres primeros actos, llenos de los sucesos más diversos, no tienen relación directa con el que sirve de base á la acción, que comienza verdaderamente en el cuarto, y acaba á toda prisa. La tragedia de *Ayax Telamon* se distingue por sus notables bellezas, no obstante su plan descabellado; entretéjense en ella varias escenas imitadas de la de Sófocles, que lleva el mismo título, y algunas otras de Virgilio y de Ovidio;

todo lo cual, prueba lo familiares que eran á nuestro poeta las obras de la antigüedad clásica. Entre los mejores dramas de Juan de la Cueva, debe contarse también la *Comedia del saco de Roma y muerte de Borbón*, que á pesar de hallarse muy distante de lo que entendemos hoy por la palabra drama, nos ofrece, sin embargo, una serie de cuadros animados y vigorosos, aunque sin enlace alguno entre sí.

Otras tres piezas de este poeta, de las cuales no hemos hablado hasta ahora, tratan de asuntos españoles tradicionales ó históricos, y son las más antiguas de este género, tan manoseado después, y curiosas por lo mismo (1). Fúndanse las tres en viejos romances populares, los cuales se copian á la letra, muy oportunamente, en los diálogos. El tono épico domina en todas ellas, y el autor no muestra gran diligencia en ajustarlo á la índole dramática de la composición. Los sucesos, en no interrumpida serie, siguen en todo el orden de los cantos populares. Su empeño en no omitir

(1) Semejantes á las de La Cueva, por los asuntos de que tratan, son las siguientes de la época inmediata: *El bastardo Mudarra*, de Lope de Vega; *Los siete infantes de Lara*, de Hurtado Velarde; *El traidor contra su sangre*, de Matos Fragoso; *Las mocedades de Bernardo del Carpio*, de Lope de Vega; *El conde de Saldaña*, de Alvaro Cubillo de Aragón; *El cerco de Zamora*, de Diamante; *Las almenas de Toro*, de Lope de Vega, etc.

ninguna de las circunstancias, que refiere la tradición, llega á tal extremo en *El cerco de Zamora*, que los innumerables acontecimientos que lo forman, podrían ser desenvueltos en un ciclo entero de dramas (1). Verdad es que no carece de pasajes interesantes, como el desafío de D. Diego Ordóñez y de los tres hijos de Arias Gonzalo, que es una obra maestra; pero cada escena es un cuadro aislado, cuya importancia en nada se disminuiría separado del conjunto. Si La Cueva hubiese siempre imitado á sus modelos, se hubiera también abstenido de los extravíos á que lo arrastraba su propia imaginación, y siempre apareciera bajo un aspecto más favorable, que aquél con que se muestra el dios Marte á la conclusión de su *Bernardo del Carpio*, cuando pronuncia la apología del héroe y lo ciñe con el laurel de la victoria, ó cuando en sus *Siete infantes de Lara* recurre de nuevo á sus amados conjuros diabólicos. El argumento de esta última, casi igual al desenvuelto en el romance, es el siguiente: Los llamados infantes de Lara, hijos de Gonzalo Bustos de Lara y de Doña Sancha,

(1) Esta pieza suministra una prueba convincente, de que en el teatro español de aquella época no existían los cambios de decoración modernos; la escena varía á cada paso, y los personajes ni abandonan el teatro, ni interrumpen sus diálogos.

han provocado la cólera de Doña Lambra, la cual, arrastrada por ella, excita á la venganza contra todo el linaje de su suegro á su esposo Ruy Velázquez, hermano de Doña Sancha. Ruy Velázquez realiza su deseo, entrega con astucia á Gonzalo Bustos al califa de Córdoba, y atrae á los siete infantes al campo de Almenara, en donde mueren á manos de los moros, con su ayo Nuño Salido. Enamórase mientras tanto de Gonzalo la bella Zaida, hermana del califa, y nace Mudarra de estos amores. Zaida teme que su amante se escape de la prisión y la abandone, y conjura, con ayuda de la encantadora Hafa, á los poderes infernales para que impidan su viaje. El cautivo lo emprende, sin embargo, y llega á Salas felizmente. Mudarra (que no ha nacido siquiera al final del segundo acto, y que aparece en el tercero como mancebo ya crecido), se educa con arreglo á las costumbres de los mahometanos, y al saber quién es su padre, se pone en camino para buscarlo, llega á Salas, es recibido con alegría y se bautiza. Se decide entonces á vengar la muerte de sus hermanos, mata á Ruy Velázquez en singular desafío, y quema viva en su casa á Doña Lambra.

Si se examinan las piezas de La Cueva, y se comparan con las obras dramáticas posteriores, no se puede desconocer, que, tanto sus fal-

tas como sus bellezas, aparecen después en éstas, aunque algo modificadas. Así consta no sólo de las imitaciones, que se hicieron de los dramas del poeta sevillano, sino también de las de Lope de Vega y sus sucesores. El brillo de su forma acostumbró tanto al público á ellas, que después no gustó pieza alguna, que no ofreciese tan rica profusión de combinaciones métricas, y la mezcla de épica y lírica, que las distinguía. Sus escenas variadas y llenas de vida y su poético colorido lo arrastraba de tal suerte, que sólo mereció el nombre de drama un conjunto romántico y vario, una serie de situaciones sorprendentes, y hasta en el drama histórico, como si fuese una poesía épica, se consintió tanta prolijidad y tan larga serie de minuciosos cuadros. Los rasgos enérgicos, que sembró La Cueva en las inverosimilitudes, contradicciones y accesorios antidramáticos de sus obras, sufrieron, sin duda, el natural influjo de los adelantos del arte, aunque se muestran luego, en una época posterior del drama español, con sus caracteres propios, hasta el punto de que no cuesta mucho trabajo averiguar su procedencia. No es esto decir, que, aun sin haber existido La Cueva, no hubiese tomado el teatro español la misma dirección (favorecido sin duda por el espíritu y por el gusto nacional), sino que

nuestro poeta fué el primero que abrió esta senda, no obstante su escasa cultura y sus notables faltas.

Para la historia externa del teatro, encontramos en la antigua edición de las comedias de La Cueva dos datos no despreciables. Aparece de ella, que entonces había en Sevilla tres diversos locales, destinados á las representaciones escénicas: el jardín de Doña Elvira, las Atarazanas (cobertizo, bajo el cual trabajaban en otro tiempo los cordeleros), y el corral de un cierto D. Juan (1). Los actores más célebres

(1) Pág. 288. *De las antigüedades y principado de la ilustrísima ciudad de Sevilla*, por D. Rodrigo Caro, Sevilla, 1634, pág. 59 v., copiamos, acerca de las Atarazanas, lo siguiente: *Edificó el señor Rey D. Alonso el Sabio unas Atarazanas ó Arcena: edificio tan grandioso, que, si permaneciera en su antigua forma, y sirviera del uso, para que fué edificado, fuera uno de los edificios más celebrados de Sevilla; pero aunque permanece casi todo el edificio, está tan atajado y cortado para almacenes y casas particulares, y otros lugares públicos, que no se ve lo que es ó fué... Destas Ataraçanas queda sólo un pedaço en la antigua forma, que es la Pescadería pública, que, estando antes en la plaça de San Francisco, por la mala vezindad, que hazía, se apartó á este lugar, que oy tiene* (otros dos pasajes determinan el lugar, que ocupaban estas Atarazanas); *también está edificado el Hospital de la Caridad casi en la mitad destas Ataraçanas. Una de las casas más célebres que tiene Sevilla es la Aduana, edificada en el sitio de las Ataraçanas.*

En un libro, poco notable, titulado *Nociones acerca de la historia del teatro*, por D. Ramón de Valladares y Saavedra, Madrid, 1848, pág. 88, se indica que el jardín

fueron Alonso Rodríguez, Pedro de Saldaña y Alonso de Capilla.

Es de presumir que el ejemplo de La Cueva animó á otros poetas sevillanos de este tiempo á consagrarse al teatro, aunque no se conserven sus obras, excepto dos poco importantes de Joaquín Romero de Cepeda, tituladas la

de Doña Elvira estaba en donde se halla hoy la iglesia de los Venerables.

Ortiz de Zúñiga refiere, en los anales de Sevilla, que el teatro de esta ciudad se quemó por sexta vez en el año de 1615, reedificándose en 1631, y quemándose de nuevo antes del año 1675. Antes tuvo Sevilla otros teatros en la parroquia de San Pedro, y en el corral de Doña Elvira, y en tiempo de este escritor (1675) había aún un teatro en el patio del Alcázar, mientras se construía de nuevo el incendiado. Dice así: *En este año acabó Sevilla de reedificar su coliseo, teatro de representar comedias, profano uso; que no ha bastado á desterrar el espíritu de muchos varones grandes; su sitio en la parroquia de San Pedro, próximo á las casas de los Marqueses de Ayamonte, imitación de los teatros romanos, en forma circular, hermosa y desahogada, pero más notable por haber padecido ruinas de fuego y de otros accidentes seis veces hasta esta reedificación; la última cerca del año de* 1615, *de fuego, representándose comedia de San Onofre, en que sucedieron muchas muertes y desastres, y en que ha querido hallar misterios la observación, aunque menos azaroso el gusto público todos los ha atribuído al acaso, muy posible en lugar de tantos concursos; séptima y lastimosa ruina diremos en los últimos años, y en el presente de* 1675 *le vemos disponer séptima y no menos suntuosa reedificación. En la que ahora escribo se le puso sobre la principal puerta este letrero:* Reynando D. Felipe Quarto, católico Rey, feliz Augusto, y siendo Asistente y Maestro de Campo General Don Diego Hurtado de Mendoza, caballero de la orden de

Comedia Salvaje y la *Comedia Metamorfosea* (1). Rojas habla también de Berrio, el primero que representó en el teatro combates de moros y cristianos, del comendador Vega (autor de *Laura*), de Francisco de la Cueva (2) *(El bello Adonis)* y de Loyola (*Comedia de Audalla*); aunque sin dar noticia alguna del lugar de su nacimiento y del carácter de sus obras, lo cual es tanto más sensible, cuanto que no hay otros datos que aclaren nuestras dudas. En este

Santiago, Vizconde de la Corzana, del Consejo del Rey N. S., Mayordomo de la Reyna N. S. y Administrador general de los Almojarifazgos, Sevilla sexta vez levantó este teatro para representaciones, cuidando de su fábrica D. Juan Ramírez de Guzmán, Alcalde mayor y procurador de Cortes, y Juan Antonio de Medina, Veintiquatro y procurador mayor, y Francisco Gómez de Acosta, jurado, año de 1631 de la salud Christiana.

Tenía el Cabildo de esta ciudad en este teatro tres aposentos propios para asistir á las comedias sus capitulares, con gran autoridad, en sus bancas cubiertas de terciopelo carmesí, que se repetirá en su restauración. En lo antiguo se sabe que tuvo Sevilla otros teatros en la parroquia de San Pedro, donde ahora está el estanco de tabaco, y en la de la Santa Iglesia, en el corral de Doña Elvira (casa que fué de Doña Elvira de Ayala, mujer del Almirante D. Alvar Pérez de Guzmán) y ahora tiene otra, que vulgarmente llaman la Montería en el çaguan del Alcázar Real, fabricado todo de madera y dentro de su jurisdicción.

(1) Sevilla, 1582.

(2) Probablemente este Francisco de la Cueva es el mismo escritor á quien Lope de Vega dedicó su comedia *La mal casada*. (V. *Los Hijos ilustres de Madrid*, tomo I.)

tiempo, según dice Rojas, era costumbre que los ciegos cantasen en las representaciones romances y letras; entre las cuatro jornadas se hacían tres entremeses, y cuando á la conclusión había baile, salía el público muy contento.

CAPÍTULO X.

Andrés Rey de Artieda —Cristóbal de Virués.—López Pinciano, sobre el drama español.

Más duradera memoria dejaron algunos poetas de Valencia, que cultivaron la poesía dramática poco después de Juan de la Cueva. Valencia, que, juntamente con Sevilla, fué la ciudad más rica y populosa de la antigua España, estaba hacía tiempo en posesión de un teatro fijo, parecido al de Madrid, y llamado *el corral de la Olivera.* No se sabe, sin embargo, que ningún poeta importante compusiera comedias para representarlas en él, hasta que en el año de 1580, ó poco después, aparecieron dos ingenios, estimulados acaso por el ejemplo de Juan de la Cueva, los cuales acometieron la empresa de naturalizar en ella un género más elevado de poesía.

El primero de estos dos escritores, llenos de

talento, dignos también de alabanza por sus obras en otros géneros literarios, es Micer Rey de Artieda, infanzón de Aragón, nacido, según unos, en Valencia, en el año de 1549, ó, según otros, en Zaragoza [1]. Consagrado al estudio desde sus primeros años, recibió á los diez y siete el grado de doctor; enseñó largo tiempo en Valencia astronomía; entró después en el servicio militar, asistiendo á las funciones de guerra más importantes de la época, como al levantamiento del sitio de Chipre y á la batalla de Lepanto, y distinguiéndose en ellas hasta alcanzar el grado de capitán [2]. Parece que pasó en Valencia la última mitad de su vida, pues se encuentra en ella desde el año de 1591 al de 1613, en que murió, figurando entre los miembros de la Academia poética de *los Nocturnos*. Pocas obras de las muchas que compuso, se han conservado por la imprenta, contándose entre las primeras una tragedia titulada *Los amantes* (Valencia, 1581), única, que

(1) Ximeno, *Escritores del reino de Valencia*, lib. I, página 263.—Rodríguez, *Biblioteca Valentina*, pág. 58.—*La Diana enamorada, nueva impresión con notas al Canto de Turia*. Madrid, 1802, pág. 411.—Latassa, *Escritores aragoneses*. Pamplona, 1798-1802.

(2) Aunque digan los eruditos españoles que peleó también en la batalla de Milhlberg, es erróneo, porque el año de su nacimiento es posterior á la fecha de esta batalla.

existe, de sus innumerables dramas (*Amadís de Gaula*, *El príncipe vicioso*, *Los encantos de Merlín*), de que habla Rodríguez (*Bibl. Val.*, página 58) [1]. Toda la estructura de esta pieza descubre claramente la escuela de La Cueva, aunque haya en ella más tendencia á la regularidad, y una forma trágica más pura. La historia de los amantes de Teruel, tan patética y popular en España, que sirvió después á Tirso de Molina y á Montalván [2], forma su base, y la vigorosa pintura de los afectos y la profundidad del sentimiento de toda ella, dan prueba del eminente talento poético de su autor. Y que su ingenio era esencialmente dramático, se revela en el desarrollo de la acción, que, corriendo por estrecho cauce, se ve libre de episodios, que retarden su curso, y en las pinceladas enérgicas, con que distingue á los caracteres. Merece especial alabanza la sobriedad y moderación del autor, en nada semejante á la exageración y grosero colorido, que empezaba ya á dominar en el teatro. Por esta razón debemos mirar á *Los amantes* de Artieda como á

(1) Un ejemplar de esta pieza, extremadamente rara, que no pudo encontrar Moratín, posee hoy en París Don Vicente Salvá, á cuya bondad debí el leerla.

(2) Trátase también de este asunto en una poesía de Juan Yagüe de Salas, titulada *Los amantes de Teruel*, impresa en Valencia en 1616.

una de las obras más notables de la literatura dramática española de esta época, deplorando al mismo tiempo la sensible pérdida de las demás obras suyas. Llama siempre la atención que algunas de estas composiciones, como *Los encantos de Merlín*, según testifica Rojas, gustaron mucho tiempo, y que, á pesar de su probable mérito, no hayan dejado memoria duradera; y sólo nos lo explicamos recordando, que, según se desprende de las últimas, Artieda se opuso al drama nacional, y defendió las reglas clásicas, causa bastante para contribuir á la vez á que el público mirase con prevención al autor y á sus composiciones. Más adelante, al hablar de Lope y de sus imitadores, hablaremos también de Artieda.

Hacia la misma época, en que apareció el autor citado, se publicaron también los primeros trabajos de otro poeta de Valencia, cuya fama, según se deduce de la mención frecuente que se hace de su nombre, obscureció algún tanto la de su coetáneo. Cristóbal de Virués (1), nacido á mediados del siglo, peleó en la batalla de Lepanto, que describió después como testigo presencial (2); sirvió en las guerras de

(1) Rodríguez, *Bibl. Val.*, pág. 103.—Vicente Ximeno, *Escritores del reino de Valencia*, lib. I, pág. 247.

(2) ¡Oh si á mi pluma concediera el cielo
En esto lo que vello en mi persona!

Milán y Flandes (1), y, según parece, continuó hasta su muerte, ocurrida en el año 1610, alcanzando la efectividad de capitán. *El Monserrate* (Madrid, 1588) y sus *Obras trágicas y líricas* (Madrid, 1609) son pruebas de su talento poético, á cuyo cultivo se consagró á pesar de su agitada vida. Las últimas contienen cinco tragedias, que, si bien se imprimieron más tarde, aparecieron ya en el teatro de 1580 á 1590, y formaron en él época (2). Por ellas se sabe que las composiciones dramáticas se dividían ya generalmente en tres actos ó jornadas, aunque parezca oponerse á este aserto el dicho de Virués, confirmado por Lope de Vega, de haber sido el primero á quien se debió esta innovación, puesto que no sólo lo contradicen Artieda y Cervantes, sino también Francisco de Avendaño, anterior á ellos (3).

¡Oh si así como ví la gran batalla
Supiera describilla yo y cantalla!
(*El Monserrate*, canto IV.)

(1) En una carta dirigida á su hermano, fechada en Milán en 1605, habla Virués muy prolijamente de un viaje de Milán á Flandes, que hizo al frente de un destacamento. Lo mejor y más animado es la descripción del paso de San Gotardo. (*Obras trágicas* y *líricas*, fol. 269.)

(2) Moratín, fundado en no sé qué razones, dice que esto ocurrió en 1579, esto es, en la misma época en que aparecieron las primeras de La Cueva, cuya aserción no sólo se opone á lo que dice Rojas en la *Loa de la comedia*, sino también á otros datos importantes.

(3) Ved la nota que insertamos antes.—Diego Vich,

Lope y Cervantes hablan en términos honoríficos del aplauso que merecieron las obras dramáticas de Virués [1], desprendiéndose de sus alabanzas que debía ser un poeta de primer orden. La crítica imparcial, sin embargo, nunca podrá darle este nombre. No puede negársele indubitable talento; pero debemos deplorar, que, así él como La Cueva, empleasen mal sus esclarecidas dotes por falta de gusto artístico, y produjesen poco digno de gran estima. Sus defectos se asemejan mucho á primera vista á los del poeta sevillano, al cual se parece también por las combinaciones métricas de sus piezas. Variedad extraña y falta de enlace en la acción, caprichos y monstruosidades sin cuento, detalles trabajados con singular esmero, y conformación imperfecta del conjunto, son sus lunares más visibles. Cuando se examinan más atentamente se observa que no tanto provienen, como en La Cueva, de su desenfrenada fantasía, cuanto del ejemplo de su falaz modelo, y de sus nociones inexactas acerca de lo que constituye la esencia de la tragedia.

Virués tenía sus ideas especiales acerca del

Breve discurso de las comedias y de su representación (Valencia, 1650), pág. 1.—Lope de Vega, *Nuevo arte de hacer comedias*.—Cervantes, *Prólogo á las comedias*.

(1) Lope de Vega, *Laurel de Apolo*.—Cervantes, *Canto de Caliope* y *Viaje al Parnaso*.

arte trágico, y así consta, no sólo de la conformación especial de sus obras, sino también de varios juicios teóricos, que se hallan en sus prólogos. Él, según dice, quería fundir lo mejor del estilo antiguo, en lo mejor del moderno; pero desgraciadamente tenía, al parecer, sobre ambos, principios muy erróneos. Toda su noticia de la tragedia antigua estaba reducida al conocimiento de los abortos de Séneca, no de sus verdaderas fuentes, y fácil es de sospechar qué extrañas creaciones saldrían de la imitación de tales modelos. Caracteres repugnantes, crímenes horribles, escenas, que atormentan, y declamación estrepitosa constituyen lo trágico; y al mal gusto, al horror y á la barbarie acompañan de ordinario las más atroces y repugnantes torpezas. Para ajustarse al *arte moderno* ó á la idea que el poeta había formado de él, necesitaba valerse de aventuras amorosas, intrigas, escenas burlescas, juegos de maquinaria y espectáculos teatrales de efecto; y esta mezcolanza produce tal confusión, tal superabundancia de personajes y sucesos, que algunas de estas piezas pertenecen á lo más disparatado é incomprensible que se ha visto jamás en el teatro español. Tan extraño desorden, casi frisando con la caricatura, se muestra ostensiblemente en *El Atila furioso*, obra patibularia, sobrecargada de toda especie de

horrores, en la cual aparecen á la vista de los espectadores, del modo más espantoso, más de cincuenta personajes. El protagonista es un verdadero mostruo, aborto de la perversión humana, que sólo inspira repugnancia cuando no mueve á risa con sus frases ampulosas. Para solazar al pueblo, quema vivos al capitán y á la tripulación de un buque enemigo, que cae en poder de los suyos; descuartiza á tres jóvenes que lo aborrecen; ata al gobernador de Regensburgo á la flecha de una torre; corta la naríz y las orejas á un embajador romano porque no le teme bastante; entrega á las fieras, para que lo despedacen, á un rey vencido de Eslavonia, etc., etc. Complicados amoríos se mezclan á estos actos de barbarie. La reina se enamora de Flaminia, manceba de Atila disfrazada de hombre; el general Gerardo de la reina, y Atila de una cautiva llamada Celia. No faltan tampoco escenas nocturnas de balcón, disfraces, situaciones cómicas, y alguna que otra indecencia. Flaminia trama la ruina de la reina para casarse con Atila; éste, avisado por ella, sorprende á su esposa con Gerardo, los mata y se casa al punto con Celia. Flaminia, llena de celos, le da á beber un brevaje que le hace perder el juicio. Asesina delirante á su nueva esposa, grita como un endemoniado, recita un monólogo de 350 versos, lleno de ex-

trañas hipérboles y de incomparable ampulosidad; ahoga á Flaminia, y cae en tierra muerto. Extravagancias y absurdos semejantes, aunque no tan pronunciados, hacen también insoportables las tragedias tituladas *La gran Semíramis* y *La cruel Casandra*. La primera es curiosa porque revela conocimientos de la historia antigua, no comunes en aquella época, y porque sirvió más tarde á Calderón para componer dos de sus dramas más notables. El nacimiento, infancia y educación de Semíramis (de Diodoro de Sicilia, II, 4), la historia de Menon (ibid., II, 6), que aquí no se ciega, sino se ahorca, la muerte violenta de Nino (de Ælian., *Var. Hist.*, VII, 1), las escenas en que Semíramis se disfraza con las ropas é insignias de su hijo y gobierna en su nombre (Justino, I, 2), son esencialmente idénticas en ambos poetas. Verdad es que sólo en esto se asemejan, porque al paso que Calderón utiliza estos elementos de la acción para desarrollar una idea más profunda, subordinándolos á ella, Virués solo ofrece una serie de sucesos, sin lazo que los una; las groseras pinceladas, con que describe la sensualidad de la reina y su pasión por su propio hijo, á cuyas manos muere, no podían convenir al gusto más refinado de la época que le siguió, y por esto, sin duda, ideó Calderón otra catástrofe. En *La cruel Casandra*

abandona Virués la antigüedad, entretejiendo la vieja historia del rey León con horribles escenas de su agrado; pasiones exageradas se desencadenan aquí hasta el delirio, pero en esta confusión espantosa de toda especie, reina, sin embargo, cierto colorido trágico. En *La infeliz Marcela* (parte de la cual está tomada de la historia de Isabel, del canto XIII del Ariosto), encontramos cierta semejanza con las piezas de espectáculo de La Cueva, no obstante el desorden romántico de su argumento, la superabundancia de los sucesos y las digresiones inconvenientes, y las terribles catástrofes y muertes que la llenan.

Si nuestro deber nos obliga á señalar los defectos capitales de Virués, es justo añadir también en su honor, que, á pesar de los incomprensibles absurdos, á que lo arrastraba una falsa idea del arte ó la indulgencia consigo mismo, revela talento no común, que, mejor dirigido y habiendo imitado modelos más perfectos, hubiese dado, sin duda, resultados más provechosos. Claras muestras de lo que Virués hubiera hecho en circunstancias más favorables, se descubren en todas sus obras, en las cuales brilla á veces un vigor extraordinario, que se pierde en la balumba de sus declamaciones, aunque de vez en cuando pinte los trágicos afectos con singular fuerza. Y estas

ráfagas luminosas, que aparecen de repente en tan confuso caos, no son sólo pasajes aislados llenos de entusiasmo lírico y de fogosa elocuencia, sino escenas enteras del más poderoso efecto, cuales podían esperarse de un poeta de verdadero talento dramático. La más rica en este género de bellezas es la *Dido*, su última tragedia al estilo antiguo, con coros y observancia de las tres unidades. La acción principal está perfectamente trazada, y reálzanla á veces rasgos tan grandiosos como nobles. Una prueba de su acierto en imitar la antigua grandeza, se encuentra en la escena del templo de Júpiter, que hace de introducción, en donde Dido, rodeada de los próceres de su reino, anuncia al embajador del rey de Numidia su resolución de dar su mano á Yarbas, que amenazaba destruir á Cartago, y en la descripción de la lucha de la reina entre su amor á Siqueo, y su patriotismo, y principalmente en el desenlace, cuando la desdichada hunde el puñal en su pecho, en medio de los preparativos nupciales, y en vez de esposa ofrece un cadáver á su real amante. Si Virués hubiese sido consecuente con estas ideas en las demás partes de su obra, sin perder de vista su objeto, su *Dido* sería, sin duda alguna, el primer ejemplo de una tragedia verdadera de la época moderna; pero era imposible lograrlo trazando intrigas amoro-

sas, que dañan á la acción principal, é impiden que se obtenga el deseado efecto.

Más tarde trataremos de los numerosos poetas valencianos, que sucedieron á Virués y á Artieda, y que comparten con Lope de Vega la gloria de haber creado el teatro nacional. El orden cronológico exige que prosigamos nuestra historia hasta la conclusión de este período en los teatros de Madrid, que, con los de Sevilla y Valencia, forman los tres puntos principales de la Península, en que debe estudiarse con esmero.

Para continuar nuestra narración, y anudar el hilo abandonado de nuestros trabajos, nos servirá una obra muy importante para el estudio de toda la literatura de aquella época, que se titula *La filosofía antigua poética del doctor Alonso López Pinciano* (1), especie de comentario de Aristóteles en forma epistolar, en el cual se exponen las reglas principales que debe observar la poesía castellana, á juicio del autor, siempre siguiendo al antiguo filósofo, pero sin dejarse cegar por su autoridad, y desarrolladas á veces con imparcialidad y sana crítica.

(1) El título de esta obra dice así: *Philosophia antigua poética del doctor Alonso López Pinciano, médico cesáreo.* Madrid, 1596.—El autor, llamado el Pinciano de su patria, Valladolid, fué médico de cámara de la emperatriz María, viuda del emperador Maximiliano II. (V. á Don Nicolás Antonio.)

Parece que esta obra, aunque impresa en 1596, había sido escrita como unos diez años ántes, acaso hácia 1580, puesto que, en toda ella, y especialmente en la carta cuarta sobre el drama, nada hay que se refiera al estado de la literatura dramática de la época de Lope de Vega, y por el contrario, mucho relacionado con el período que examinamos. Este tratado da una idea tan clara del estado del teatro en aquel tiempo; es tan importante por los juicios que contiene para conocer la crítica de aquella edad, y ofrece tanto interés por su animada exposición, que conceptuamos oportuno dar de él un extracto en su parte más esencial, y con tanta mayor razón, cuanto que hasta ahora no ha servido para ilustrar la historia del teatro español.

En su *Philos. ant. poét.*, págs. 513 y siguientes, dice así:

«Dió la una, hora despues de la del comer, al tiempo que vino al Pinciano un recado de Fadrique, diciendo, que Hugo era venido, y que tenían los dos determinado ir aquella tarde á una representación; que tuviese por bien ser tercero con ellos. El Pinciano no respondió; mas, tomando la capa, se fué á los compañeros; á los cuales, dijo el Pinciano: Por cierto, señores, que según se emplea de mal el tiempo ordinariamente (yo á lo menos), que no

será éste el más mal empleado: porque al fin, en el teatro, nos enseñan muchas cosas de que somos ignorantes, que como nos las dan con voz viva, hacen más impresión que si en casa se leyeran. Así es (respondió Fadrique), que si las acciones son las que pueden y deben ser oídas de cualquier varón; mas la naturaleza perversa las va adulterando, de manera que de honesto hace deshonesto. Dicho esto, preguntó: ¿A do vamos, que en el de la Cruz se representa *La Ifigenia*, y en el del Príncipe una comedia? Hugo dijo: Muy amigo soy yo de una tragedia. El Pinciano: Yo de una comedia. Y Fadrique: Pues echen suertes, que yo á todo me acomodo. No, sino sentenciadlo vos (dijo el Pinciano á Fadrique, y lo mismo Hugo). Y Fadrique: Pues así es, vamos al que está más cerca. Ya en esta sazón, llegaban al monasterio de la Santísima Trinidad, porque se habían bajado de la calle de las Urosas, y subido la de los Relatores. El Pinciano dijo entonces: Más cerca están vuestras mercedes de la tragedia.»—Esto dicho, se fueron á la calle de la Cruz. Y, entrados en el teatro, discutieron si la profesión de actor era ó no digna de consideración, y contaron que un sacerdote había sostenido, que los comediantes son gente infame é indigna de recibir el Santo Sacramento. Los tres amigos convienen en que hay cierto

linaje de histriones infames y malos, como, por ejemplo, los zarabandistas, que con sus lascivos movimientos excitan á la lujuria; pero que la profesión de actores, así trágicos como cómicos, no tiene en sí nada de despreciable, sino que, al contrario, es útil y necesaria, aunque se pueda reconvenir á los directores porque arrastran consigo á demasiada muchedumbre de actores; cuando con siete ú ocho se podría representar la mejor tragedia ó comedia del mundo, y ellos llevan en sus compañías catorce ó diez y siete. Las batallas y alborotos pertenecen á la epopeya, y sólo se han de contar en el teatro.

»Admírase Fadrique del escaso número de espectadores, que hay, habiendo de representarse por primera vez una pieza, á lo cual contesta Alonso López, que cierto bailador de cuerda atrae á otra parte la gente.

»Mientras tanto comienzan los músicos á templar los instrumentos detrás de la escena: asoma un actor en traje pastoril por el telón, y da motivo á los amigos para hacer varias reflexiones acerca de su traje, ya por el zamarro que llevaba con listas doradas, ya por su galana caperuza, ya, en fin, por su gran cuello con lechuguilla muy tiesa, que debía tener una libra de almidón. Extrañan la relación, que puede haber entre un pastor y una tragedia, y

hasta para pastor encuentran su traje inconveniente. A propósito de esto, exponen algunas reglas, que deben observarse en la decoración y en los vestidos de los actores. Estos deben acomodarse á la edad y estado de los personajes, y al pueblo y época en que se supone ocurrir la acción: causa más que suficiente para obligar á los cómicos al estudio de la historia. Añaden que la decoración del teatro, para ser lo que debe, ha de elegirse con cuidado, atendiendo á la función que se ha de representar; si la escena es el campo, ha de haber árboles; si poblado, casas, y de esta suerte deben variar también las decoraciones. La construcción de la maquinaria ha de hacerse con cuidado, pues para milagros han de ser distintas que para sucesos comunes; los ángeles deben volar, los santos como andar por los aires, y unos y otros bajar del cielo, mientras los demonios suben del infierno. Dicen luego, que la música es parte principal de una buena representación, y que se ha de cuidar que en la tragedia no disuene, sino que se armonice con la acción. «Agora lo más ordinario es (dice Fadrique) que la música es interposición del actor y no hechura del poeta; no solía ser así, pero con todos hablo, con actores y poetas, que no pongan cantilenas extraordinarias de la fábula...»

«Alonso López interrumpe estas y otras reflexiones muy sensatas acerca de la conducta y porte de los actores, quejándose de lo mucho que tarda la representación. Hugo le replica así: «No hay que tratar, sino que el mejor entretenimiento de todos es la conversación del Sr. Fadrique. Más dejada aparte, no es malo el entretenimiento que aquí se goza con muchas y varias cosas, con ver tanta gente unida, con ver echar un lienzo de alto abajo (al patio digo), con un ñudo pequeño, y el ver al frutero ó confitero que deshaciendo el ñudo pequeño de metal, hace otro mayor de la fruta que le piden, y arrojándolo por alto, da tal vez en la boca á alguno que fuera de su voluntad muerde la fruta sobre el lienzo; pues las rencillas sobre este banco es mío y este asiento fué puesto por mi criado, y las pruebas y testimonios de ello, y el ver cuando uno atraviesa el teatro para ir á su asiento cómo se dan el grado de licenciado con más de mil aes; pues qué cuando á la parte de las damas andan los mojicones sobre los asientos, y alguna vez sobre los celos; pues qué cuando llueven sin nublado sobre los que están debajo dellas. Fadrique dijo: Todas esas cosas que decís son por cierto de mucho entretenimiento, más el mayor del mundo es el emplear el hombre el tiempo en lo que es de su gusto, y hay per-

sonas que no gustan de las cosas que decís.»

Después de esperar mucho que comience la representación, aparece un coro de músicos, que canta un romance alusivo á la pieza que ha de seguirle (la tragedia de Eurípides con nuevos episodios), probando con varios ejemplos la instabilidad de la dicha humana. Así que abandonan el teatro sale la Fortuna, dama que en vez de pies tenía dos ruedas y alas en las manos, que recita el prólogo y se retira. Pinciano sostiene que el argumento (1) ha sido bueno, y que la Fortuna ha representado su papel á las mil maravillas. Hugo replica así: «¿Qué argumento? éste no ha sido sino prólogo trágico, que dice solamente lo pasado, que es necesario para entender lo venidero, que el argumento lo pasado dice y lo porvenir, y contiene en suma toda la acción. Verdad, dijo Fadrique, que los poetas nunca suelen hacer los argumentos de los poemas; otros, que después se quieren hacer sus intérpretes, los hacen por más curiosidad; que el poeta debe proceder con tanta claridad en su obra, que no sea menester que él se interprete, y aun si fuese posible, sería bien que se excusase el prólogo, el cual sólo dice lo antes pasado.»

(1) Sobre la antigua forma del prólogo, léase el artículo de Torres Naharro.

La aparición de la Fortuna da margen á los amigos para discurrir sobre el valor de las figuras alegóricas. Hugo contesta su introducción en el drama; Fadrique, al contrario, aduce ejemplos sacados de Plauto y Aristófanes, y opina que si faltan en las tragedias, no es motivo bastante para confundir el no uso con su inconveniencia, y que no toda innovación es vituperable por el solo hecho de no hallarse en Homero, Virgilio, Eurípides y Sófocles.

Comienza mientras tanto la representación de la tragedia. Primero aparecen Clitemnestra é Ifigenia, que ha llegado á Aulis á caballo, y con pomposa ostentación se dirigen al lugar en donde Agamenón las espera. La pieza (sobre cuya representación no se dan más pormenores), es grandemente aplaudida. Al acabarse, pregunta Pinciano si es esencial á la tragedia que termine desgraciadamente, ó si su fin puede ser feliz; pero como la función ha sido larga y urge á los amigos dedicarse á sus negocios, aplazan este debate para otro día, y se separan al salir del teatro (1).

(1) He aquí algunos juicios del Pinciano sobre la literatura, que se hallan diseminados en su obra:

En la pág. 381 dice: que si en las comedias de su tiempo hay sucesos trágicos, esto depende de que el poeta no distingue con claridad á la tragedia de la comedia.—El desenlace desdichado no es esencial á la trage-

Hasta aquí López el Pinciano. Para conocer más minuciosamente el estado de los teatros, de que habla, conviene retroceder al año de 1579. Los repertorios de los de Madrid de la misma época, según todas las apariencias, eran bastante pobres. Es de presumir, que las obras de Malara y de su escuela no formaron

dia, pero debe reinar en ella la desgracia é inspirar en los espectadores temor y compasión.

En la pág. 413, dice Fadrique: "La fábula cómica ha de tener cinco actos, en lo cual conviene con la trágica... La segunda es también común á las acciones dramáticas, y es, que cada persona no salga más que cinco veces al teatro en toda la acción, que viene á ser en cada acto una vez. Y de esta manera quedan las entradas tan mezcladas, que ningún actor da molestia con su presencia. Sea la tercera condición, que en la escena no salgan de tres personas arriba, y si saliere la cuarta, esté muda... La quinta, que toda la acción se finja ser hecha dentro de tres días... Hugo dijo aquí: Pues el filósofo no da más que un día de término á la tragedia. Fadrique sonrió y dijo: Ahora bien, los hombres de aquellos tiempos andaban más listos y agudos en el camino de la virtud, y así el tiempo que entonces bastó, agora no basta: bien me parece lo que algunos han escrito, que la tragedia tenga cinco días de término y la comedia tres, confesando que cuanto menos el plazo fuere, terná más de perfección, como no contravenga á la verosimilitud: lo cual es el todo de la poética imitación, y más de la cómica que de otra alguna.„

En la pág. 316 y siguientes, leemos estas palabras acerca de los metros del drama: "Y luego Fadrique: La trágica consiente todo género de coplas, y metros, y estanzas. Como (dijo el Pinciano) que consiente redondillas castellanas enteras, quebradas, y arte mayor; también los metros y rimas italianas. Fadrique respondió: Quien

parte de ellos, y que las de La Cueva, Artieda y Virués, no se representaron sino después de muchos años de haber figurado en los de Sevilla y Valencia, no haciéndose mención alguna, antes del año de 1580, de poetas naturales de Madrid ó de su territorio, que surtiesen los teatros de la capital con piezas suyas. Ca-

dice todo, nada excluye: mas es de advertir que conviene á las personas trágicas y principales, darlas metros y rimas mayores, y á las menores, menores; y las mayores son las que constan de arte mayor ó endecasílabos; y pues el uso ha echado esta copla de arte mayor, echémosla también de la trágica, y recogiendo más la generalidad dicha, digo: que excepto arte mayor y quebrados castellanos, todas sus demás estanzas son buenas para la trágica. Al fin (dijo el Pinciano), vos echáis della la arte mayor y quebrados. Aquí pensó un poco F., y dijo: Sí para el cuerpo de la tragedia, y permitiríalo fuera de ella porque en el prólogo no parecería mal la arte mayor (hablo al uso de los prólogos de agora), y no parecería mal el quebrado castellano del coro, si aconteciese á llorar y lamentarse una miseria; y esto del metro de la tragedia y de la comedia misma, digo que recibe toda suerte de metros cual la tragedia, mas que no conviene contenga mucho de los endecasílabos, ni tampoco canciones; porque como las personas son bajas, no está bien usen de metros altos muchos; y en lo de las canciones digo no convienen, porque son rimas muy fuera del común. De aquí nace que los antiguos usaran mucho los jambos, y á nosotros nos estarán bien las redondillas; y si alguno quisiere hacer comedias en prosa, no le condenaré por ello, porque en la verdad las hará verosímiles más, aunque menos deleitosas: yo, á lo menos, soy tan aficionado á la buena imitación, que por ella olvidaré de buena gana el deleite del metro."

da día, sin embargo, se hace sentir más la necesidad de aumentar el repertorio de los teatros madrileños, creciendo rápidamente la corte en población y bienestar; la afición á este linaje de espectáculos, mayor también cada día, contribuyó no poco á ello; y por último, lo que es más importante, y lo que exigió más enérgicamente la satisfacción de ese placer, fué el estrecho lazo que unía á los teatros con ciertos establecimientos benéficos, casi convirtiendo la asistencia á estos espectáculos en un deber religioso. Al paso que Madrid se elevaba al primer rango entre las ciudades de España, ofrecía también á las compañías de cómicos mayores atractivos para permanecer en ella, y como consecuencia de esto, pedía un repertorio más completo que el que llevaban en su vida errante, puesto que cuanto más numerosas y nuevas eran las obras dramáticas, más considerables eran también los ingresos en la caja de los directores y de los hospitales. Faltándoles obras poéticas útiles y medios para escribirlas, debieron los actores, imitando en esto el ejemplo que antes les diera Lope de Rueda, salir por sí mismos del apuro. Muchos otros nombres de poetas cómicos y de actores podemos añadir á los citados antes. En todo lo relativo al aparato escénico, nadie era tan competente como ellos: gran lujo en los

vestidos, decoraciones bellas y cuanto realza el brillo de estos espectáculos, era muy atendido en sus composiciones. Tanto se había perfeccionado esta parte de las representaciones escénicas, que, según dice Rojas, hacia el año 1580 se vieron comedias con apariciones milagrosas, sorprendentes juegos de maquinaria, estrépito guerrero y hasta caballos en las tablas. En vez de cantar un romance una sola persona, como antes se hacía, lo cantaron tres ó cuatro; trajes de terciopelo y calzas de seda no faltaban ya en ningún guardarropa, y en lugar de los muchachos, que antes representaban los papeles de mujeres, salían actrices al escenario, llevando perlas y cadenas de oro, y muchas veces en traje de hombres. Al entretenimiento y solaz del público se había provisto suficientemeute, aunque no tanto, al parecer, á la satisfacción de las necesidades del arte. No es sensato, sin embargo, convertir en certeza tales dudas, puesto que ya no existen las producciones en que pudiéramos fundarnos (1); mas no se afirmará que la degeneración del

(1) Es digno también de observarse, que las obras de Cisneros, La Fuente y otros actores de este período, que se conservan, y que Pellicer señala como escritas en él, á nuestro juicio, en vista de su estructura, de su división en tres jornadas y de la traza que llevan del influjo de Lope de Vega, pertenecen á la conclusión del siglo.

arte no se anuncie ya en estos nimios cuidados que se consagran á recrear los sentidos, y hasta la circunstancia de que ninguno de esos trabajos literarios haya durado hasta nuestros días, parece confirmar que el mérito de casi todas ellas no era extraordinario. Si es lícito abandonarse á conjeturas, diremos de estos adelantos escénicos lo que de los argumentos de La Cueva, cuando nos fijamos en sus groseros efectos, y los miramos como un esqueleto desprovisto de las galas brillantes que lo adornan.

El decenio de 1580 á 1590, en cuyo principio comenzó á aumentarse la importancia del teatro de Madrid, al contrario de lo que sucedía á los de Valencia y Sevilla, no concluyó sin haberlo mejorado bastante. Acaso fué debido á los dramas de La Cueva ó de Artieda, que hubieron de llegar á él por conducto de las compañías errantes, y luego á Cervantes y Argensola el más viejo, los dos poetas que estuvieron en más íntimo contacto con los teatros de Madrid. Á sus dos nombres se asocia cuanto tuvo valor literario en este decenio, y la transición del estilo dramático, mecánico y grosero, á su perfección artística. Entrambos, aunque más famosos en otras ramas de la literatura, ocupan también un lugar distinguido en la historia del teatro, pues aun confesando

que sus talentos no eran especialmente dramáticos, no puede tampoco negarse que abrieron nueva senda en este género, sustituyendo á las desaliñadas piezas de efecto, entonces predominantes, más dignos modelos, y echando cimientos más sólidos, sobre los cuales habían de edificar los grandes poetas del período siguiente.

APÉNDICES.

I.

LOA DE LA COMEDIA.

(DE EL VIAJE ENTRETENIDO DE AGUSTÍN DE ROJAS. MADRID, 1603.)

Aunque el principal intento
Con que he salido acá fuera
Era sólo de alabar
El uso de la comedia;
Sus muchas prerrogativas,
Requisitos, preeminencias,
Su notable antigüedad,
Dones, libertad, franquezas,
Entiendo que bastará
No hacer para su grandeza
Catálogo de los reyes
Que con sus personas mesmas
La han honrado, y se han honrado
De representar en ella;
Saliendo siempre en teatros

Públicamente en mil fiestas,
Como Claudio, emperador,
Lo acostumbraba en su tierra,
Heliogábalo, Nerón,
Y otros príncipes de cuenta;
Sino de aquellos varones,
Que con la gran sutileza
De sus divinos ingenios,
Con sus estudios y letras,
La han compuesto y dado lustre
Hasta dejarla perfecta,
Después de tan largos siglos
Como há que se representa.
Y donde más ha subido
De quilates la comedia
Ha sido donde más tarde
Se ha alcanzado el uso de ella;
Que es en nuestra madre España,
Porque en la dichosa era
Que aquellos gloriosos reyes,
Dignos de memoria eterna,
Don Fernando é Isabel
(Que ya con los santos reinan),
De echar de España acababan
Todos los moriscos que eran
De aquel reino de Granada,
Y entonces se daba en ella
Principio á la Inquisición,
Se le dió á nuestra comedia.
Juan de la Encina el primero,
Aquel insigne poeta,
Que tanto bien empezó,

De quien tenemos tres églogas
Que él mismo representó
Al almirante y duquesa
De Castilla y de Infantado,
Que estas fueron las primeras.
Y para más honra suya
Y de la comedia nuestra,
En los días que Colón
Descubrió la gran riqueza
De Indias y Nuevo-Mundo,
Y el Gran-Capitan empieza
A sujetar aquel reino
De Nápoles y su tierra,
Á descubrirse empezó
El uso de la comedia,
Porque todos se animasen
Á emprender cosas tan buenas,
Heróicas y principales,
Viendo que se representan
Públicamente los hechos,
Las hazañas y grandezas
De tan insignes varones,
Así en armas como en letras;
Porque aquí representamos
Una de dos: las proezas
De algún ilustre varón,
Su linaje y su nobleza,
Ó los vicios de algún príncipe,
Las crueldades ó baxezas,
Para que al uno se imite,
Y con el otro haya enmienda;
Y aquí se ve que es dechado

De la vida la comedia.
Que como se descubrió
Con aquélla nueva tierra,
Y Nuevo-Mundo el viaje
Que ya tantos ver desean,
Por ser de provecho y honra,
Regalo, gusto y riquezas,
Así la farsa se halló
Que no es de menos que aquesta.
Desde el principio del mundo
Hallada, usada y compuesta
Por los griegos y latinos
Y otras naciones diversas:
Ampliada de romanos,
Que labraron para ella
Teatros y coliseos,
Y el anfiteatro, que era
Donde se encerraban siempre
Á oir comedias de estas
Ochocientas mil personas,
Y otras que no tienen cuenta:
Entonces escribió Plauto
Aquella de su *Alcumena;*
Terencio escribió su *Andria*,
Y después con su grandeza
Los sabios italianos
Escribieron muchas buenas;
Los ingleses ingeniosos,
Gente alemana y flamenca,
Hasta los de aqueste tiempo,
Que, ilustrando y componiéndola
La han ido perfeccionando

Así en burlas como en veras.
Y porque yo no pretendo
Tratar de gente extranjera,
Sí de nuestros españoles
Digo que Lope de Rueda,
Gracioso representante,
Y en su tiempo gran poeta,
Empezó á poner la farsa
En buen uso y orden buena;
Porque la repartió en actos,
Haciendo *introito* en ella,
Que ahora llamamos loa,
Y declaraba lo que eran
Las marañas, los amores,
Y entre los pasos de veras,
Mezclados otros de risa,
Que porque iban entre media
De la farsa, los llamaron
Entremeses de comedia;
Y todo aquesto iba en prosa
Más graciosa que discreta.
Tañían una guitarra,
Y ésta nunca salía fuera,
Sino adentro, y en los blancos,
Muy mal templada y sin cuerdas;
Bailaba á la postre el bobo,
Y sacaba tanta lengua
Todo el vulgacho, embobado
De ver cosa como aquella.
Después, como los ingenios
Se adelgazaron, empiezan
Á dejar aqueste uso,

Reduciendo los poetas
La mal ordenada prosa
En pastoriles endechas;
Hacían farsas de pastores,
De seis jornadas compuestas,
Sin más hato que un pellico,
Un laúd, una vihuela,
Una barba de zamarro,
Sin más oro ni más seda.
Y en efecto, poco á poco
Barbas y pellicos dejan,
Y empiezan á introducir
Amores en las comedias,
En las cuales ya había dama,
Y un padre que aquesta cela.
Había galán desdeñado,
Y otro que querido era.
Un viejo que reprendía,
Un bobo que los acecha,
Un vecino que los casa,
Y otro que ordena las fiestas.
Ya había saco de padre,
Había barba y cabellera,
Un vestido de mujer,
Porque entonces no lo eran
Sino niños: después de esto,
Se usaron otras sin estas
De moros y de cristianos
Con ropas y tunicelas;
Estas empezó Berrio;
Luego los demás poetas
Metieron figuras graves,

Como son reyes y reinas.
Fué el autor primero de esto
El noble Juan de la Cueva:
Hizo del padre tirano,
Como sabéis, dos comedias.
Sus *Tratos de Argel* Cervantes,
Hizo *El Comendador* Vega,
Sus *Lauras* y *El bello Adonis*
Don Francisco de la Cueva,
Loyola aquella de *Audalla*,
Que todas fueron muy buenas;
Y ya en este tiempo usaban
Cantar romances y letras,
Y esto cantaban dos ciegos
Naturales de sus tierras:
Hacían cuatro jornadas,
Tres entremeses en ellas,
Y al fin con un bailecito
Iba la gente contenta.
Pasó este tiempo, vino otro,
Subieron á más alteza;
Las cosas ya iban mejor;
Hizo entonces Artieda
Sus *Encantos de Merlín*
Y Lupercio sus tragedias.
Virués hizo su *Semíramis*,
Valerosa en paz y en guerra;
Morales su *Conde loco*,
Y otras muchas sin aquestas.
Hacían versos hinchados,
Ya usaban sayos de telas
De raso de terciopelo,

Y algunas medias de seda.
Ya se hacían tres jornadas
Y echaban restos en ellas;
Cantaban á dos y á tres
Y representaban hembras.
Llegó el tiempo que se usaron
Las comedias de apariencias,
De santos y de tramoyas,
Y entre estas farsas de guerras
Hizo Pedro Díaz entonces
La del *Rosario*, y fué buena;
San Antonio Alonso Díaz,
Y al fin no quedó poeta
En Sevilla que no hiciese
De algún santo su comedia:
Cantábase á tres y á cuatro;
Eran las mujeres bellas;
Vestíanse en hábito de hombre,
Y bizarras y compuestas,
Á representar salían
Con cadenas de oro y perlas.
Sacábanse ya caballos
Á los teatros, grandeza
Nunca vista hasta este tiempo,
Que no fué la menor de ellas.
En efecto este pasó,
Llegó el nuestro, que pudiera
Llamarse el tiempo dorado,
Según el punto en que llegan
Comedias, representantes,
Trazas, conceptos, sentencias,
Inventivas, novedades,

Música, entremeses, letras,
Graciosidad, bailes, máscaras,
Vestidos, galas, riquezas,
Torneos, justas, sortijas,
Y al fin cosas tan diversas
Que en punto las vemos hoy,
Que parece cosa incrédula
Que digan más de lo dicho
Los que han sido, son y sean.
¿Qué harán los que vinieren,
Que no sea cosa hecha?
¿Qué inventarán, que no esté
Ya inventado? Cosa es cierta.
Al fin la comedia está
Subida ya en tanta alteza,
Que se nos pierde de vista:
¡Plega á Dios que no se pierda!
Hace el sol de nuestra España,
Compone Lope de Vega,
La fénix de nuestros tiempos
Y Apolo de los poetas,
Tantas farsas por momentos,
Y todas ellas tan buenas,
Que ni yo sabré contarlas,
Ni hombre humano encarecerlas.
El divino Miguel Sánchez,
¿Quién no sabe lo que inventa,
Las coplas tan milagrosas,
Sentenciosas y discretas
Que compone de contino,
La propiedad grande de ellas,
Y el decir bien de ellas todos,

Que aquesta es mayor grandeza?
El jurado de Toledo,
Digno de memoria eterna,
Con callar está alabado,
Porque yo no sé aunque quiera.
El gran canónigo Tárraga,
Apolo, ocasión es esta,
En que si yo fuera tú,
Quedara corta mi lengua.
El tiempo es breve y yo largo;
Y así he de dejar por fuerza
De alabar tantos ingenios
Que en un sin fin procediera;
Pero de paso diré
De algunos que se me acuerdan,
Como el heróico Velarde,
Famoso Micer Artieda;
El gran Lupercio, Leonardo,
Aguilar el de Valencia,
El licenciado Ramón,
Justiniano, Ochoa, Zepeda,
El licenciado Mexía,
El buen Don Diego de Vera
Mescua, Don Guillén de Castro,
Liñán, Don Félix de Herrera,
Valdivielso y Alméndarez,
Y entre muchos, uno queda:
Damián Salustio del Poyo,
Que no ha compuesto comedia
Que no mereciese estar
Con las letras de oro impresa,
Pues dan provecho al autor

Y honra á quien las representa.
De los farsantes que han hecho
Farsas, loas, bailes, letras,
Son Alonso de Morales,
Grajales, Zorita, Mesa,
Sánchez, Ríos, Avendaño,
Juan de Vergara, Villegas,
Pedro de Morales, Castro,
Y el del hijo de la tierra,
Caravajal, Claramonte,
Y otros que no se me acuerdan,
Que componen, y han compuesto
Comedias muchas y buenas.
¿Quién á todos no conoce?
¿Quién á su fama no llega?
¿Quién no se admira de ver
Sus ingenios y elocuencia?
Supuesto que esto es así,
No es mucho que yo me atreva
Á pediros en su nombre,
Que por la gran reverencia
Que se les debe á sus obras,
Mientras se hacen sus comedias,
Que las faltas perdonéis
De los que las representan.

II.

En la serie de poetas portugueses, que escribieron piezas dramáticas en español, merece nombrarse Saa de Miranda, muy conocido como lírico (nacido en 1504 y muerto en 1558). Entre sus églogas, hay algunas en castellano de carácter muy dramático, quizás destinadas á la representación. D. Adolfo de Castro ha llamado la atención, y no sin justicia, sobre la séptima *Alejo* (semanario pintoresco de 1851).

Como el drama portugués, no sólo se confunde con el español en las obras de Gil Vicente, sino también en las de otros, debió tratarse con más extensión de este punto en la historia del teatro español, y así se hará cuando en lo sucesivo se aumente y reforme esta obra. Haremos, ahora, sin embargo, algunas indicaciones, tomando por guía la memoria sobre *O Theatro portuguez*, por Francisco Manoel Trigozo D'Aragaó Morato, en las *Memorias da Academia Real das Sciencias de Lisboa*, tomo V, parte primera. Lisboa, 1817.

Espectáculos parecidos á dramas en las fiestas de la Corte de Portugal, aparecen mencionados repetidas veces en las crónicas, desde la época del rey Duarte I (1433-38). En las bodas de Leonor, hija de éste y madre del caballeresco emperador alemán Maximiliano, con Federico III, su hermano Alfonso V (1438-1481) y los demás infantes, representaron papeles en las fiestas mímicas, con que se solemnizó en Lisboa esta ceremonia

(*Chronica d'El Rei D. Alfonso V*, capítulo 131). Estas diversiones eran aún mas frecuentes en la Corte de Juan II, sucesor de Alfonso, cuyo cronista, el famoso García de Resende, los describe en su *Miscelánea* con vivos colores.

> Vimos grandes judarias,
> Judeos, guínolas é touras;
> Também mouras, mourarias,
> Seus bailos, galantarias
> De muitas fermosas mouras;
> Sempre nas festas reaes,
> Seran os dias principaes,
> Fiestas de mouros avia;
> Tamben festas se facia,
> Que no podia ser mais.
> Vimos costumes bem chan;
> Nos reys ter esta maneira,
> Corpo de Deos, San Joan,
> Aver Canas, prociosam;
> Aos domingos carreira.
> Cabalgar pella cidade
> Con muyta solennidade;
> Ver correr, saltar, luctar,
> Dançar, caçar, montear,
> Em seus tempos é hidade.

En los juegos mímicos, que se celebraron en el matrimonio del desdichado príncipe D. Alfonso, figuraba el mismo Rey *(Vida d'El Rei D. Joan II*, por García de Resende, cap. CXXVI). Resende habla de una representación del Paraíso á las puertas de Avis, en Evora, cuando los desposados hicieron su entrada en la ciudad; de otra en el comedor del rey, en la cual, el Soberano de Guinea se presentaba acompañado de tres descomunales gigantes y con un séquito de moros; y, por último, de un

entreméz muito grande que appareceo na mesma sala en que vinhao muitos mouros mettidos em huma fortaleza. (Ib. capítulo CXXII, pág. 126.)

Aunque los orígenes del drama religioso en Portugal no han sido objeto hasta ahora de investigación diligente, aparece, sin embargo, verosímil, que los autos de Gil Vicente se ajustan á otras piezas dramáticas portuguesas de esta misma clase, y que no son, como se ha sostenido, imitaciones de los misterios franceses. Hay datos numerosos de la existencia de dramas religiosos del siglo XVI, y de la primera mitad del mismo. Saa de Miranda dice:

Que tróca ver lá Pasquinos
Desta terra cento á cento,
Quem ó vee sem sentimento
Tratar os livros divinos
Con tal desacatamento!

En muchas constituciones sinodales (como la de Lisboa de 1536, de Braga de 1537, de Angra de 1559, de Lamego de 1561, de Miranda de 1563, de Finchal de 1578 y de Oporto de 1585), se ordena que no se hagan representaciones dramáticas en la iglesia sin licencia de las autoridades eclesiásticas, ni la del nacimiento de Cristo, su pasión y resurrección, deduciéndose que esas órdenes se quebrantaban con frecuencia, si nos atenemos á las veces que se repiten. También los autos sacramentales, con danzas y entremeses, llamaron desde un principio por sus escándalos la atención de las autoridades civiles. En la ciudad de Oporto eran tan populares, que en el año 1538 acordaron el obispo y los magistrados seculares, confirmándolo luego Juan II, que mientras atravesaba la procesión la Rua Nova se representase un auto

corto de un asunto piadoso, mientras se descubrían todos delante de la Custodia, y que, en las vísperas del mismo día, se repitiese en la iglesia, siempre que no perturbase el oficio de las mismas vísperas. En virtud de un rescripto dirigido al municipio de Oporto, fecho en Lisboa el 30 de Mayo de 1560, prohibió más tarde el rey D. Sebastián los abusos, que se habían deslizado ya en la procesión del Corpus de esa ciudad, apareciendo de él que se elegían anualmente cinco ó seis doncellas de las más hermosas, hijas de menestrales, para representar á Santa Catalina, Santa Clara y otras Santas, y que no siempre guardaban el decoro que convenía á sus papeles.

El ejemplo de Gil Vicente dió nacimiento á una escuela de poetas dramáticos, que escribieron autos y farsas de su estilo. Las obras de algunos de los más notables, fueron coleccionadas por Alfonso Lopes da Acosta, y como primera parte *dos autos é comedias portuguesas*, Lisboa, por Andre Lobato, 1587—4.° Este libro, una de las rarezas bibliográficas más buscadas, contiene los autos *Do Ave María*, *Do Procurador*, *Do Dezembargado*, *Dos Dous hirmaós Do Cioso*, *Do Mouro encantado*, *Dos Camtarinhos*, de Antonio Prestes, de Santarem; el auto de *Rodrigo é Mendo* de Jorge Vinto, *Os Amphitrytes y Filidemo* de Luis de Camöens, el auto *Do Físico*, de Jerónimo Ryveiro Soarez, y la *Cena Feliciana*, de Enrique López.

A estos autores, y añadiendo á ellos también Sebastián Pires, de Oporto (de quien se conservan muchos autos impresos en Coimbra, de 1557) pueden agregarse otros poetas, que, como por ejemplo, Alfonso Alvárez, Baltasar Díaz, Fray Antonio de Lisboa y Francisco Rodríguez Lobo, escribieron piezas dramáticas portuguesas nacionales hasta principio del siglo XVII.

Después que Portugal se hizo provincia española en 1580, penetró el drama español en los teatros de Lisboa, sin duda en razón á su brillo é importancia. Ya á fines del siglo XVI escribió un cierto Simón Machado, en verso español, la comedia titulada *La Pastora Alfea*, por que, como dice en el prólogo, sólo lo extranjero merece los aplausos del público.

> **Vendo quan mal aceitais**
> **As obras dos naturaes,**
> **Fiz esta em lingua estrangeira,**
> **Por ver se desta maneira**
> **Como á elles nos tratais.**

Después se arraigó la costumbre de escribir todas las comedias en castellano; y hasta cuando se hizo Portugal independiente de la nación española, no hubo en esto alteración alguna, constando de los catálogos hechos por Barbosa Machado, que eran innumerables las piezas dramáticas de esta clase, escritas en español por los poetas portugueses.

Según parece, el idioma portugués quedó reservado para los autos.

ÍNDICE.

Págs.

Este libro se acabó de imprimir
en Madrid, en casa de
Manuel Tello, el día
12 *de Enero del*
año de
1886.